

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

**Compositores y solistas: una investigación cualitativa sobre la creación
y la libertad interpretativa en el repertorio contemporáneo para
clarinete**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Cristo Barrios Reyes

Directores

**Belén Pérez Castillo
Víctor Durà-Vilà**

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología - Programa de Doctorado en Musicología



TESIS DOCTORAL

Compositores y solistas: una investigación cualitativa sobre la creación y la libertad interpretativa en el repertorio contemporáneo para clarinete

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

Cristo Barrios Reyes

Directores

Belén Pérez Castillo y Víctor Durà-Vilà

Madrid, 2017

**Compositores y solistas: una investigación cualitativa sobre la
creación y la libertad interpretativa en el repertorio
contemporáneo para clarinete**

Cristo Barrios Reyes



A mi madre, Rosa,
su espíritu de sacrificio fue ejemplo,
su generosidad, inspiración,
su buen juicio, todo

Agradecimientos

Quiero dar las gracias a los dos directores de esta tesis, los profesores Belén Pérez Castillo (Universidad Complutense de Madrid) y Víctor Durà-Vilà (Universidad de Leeds), por sus consejos y dedicación en la planificación y desarrollo de esta tesis doctoral.

Por supuesto, quisiera hacer extensivo este agradecimiento a los tres compositores que han participado activamente en esta investigación: Einojuhani Rautavaara, Helmut Lachenmann y Kaija Saariaho, así como a los seis clarinetistas que también han colaborado en ella: Alain Damiens, Paul Meyer, Michel Portal, Richard Stoltzman, Eduard Brunner y Kari Kriikku, y naturalmente al único compositor/clarinetista implicado: Jörg Widmann. Sin lugar a dudas, el elevado nivel de compromiso demostrado por todos ellos en sus respectivas entrevistas ha sido fundamental para alcanzar los objetivos académicos que perseguíamos, sin olvidar que sus testimonios constituyen en sí mismos una fuente de información de un valor documental enorme para futuros investigadores. Además, quisiera hacer una mención especial a Rautavaara y Brunner, quienes murieron antes de poder terminar esta investigación y a quienes recuerdo con cariño. A sus 86 años, Rautavaara me recibió en su casa en un estado de salud delicado sin que ello le impidiese expresarse con gran elocuencia y detalle en una entrevista exigente. Del mismo modo, quisiera expresar mi agradecimiento a Klaus-Peter Altekruuse, que hizo todo lo posible por concertar un encuentro con Pierre Boulez (cuya obra *Domaines* forma parte de esta tesis) y que nunca fue posible concretar por coincidir con un periodo de su vida en el que el compositor había dejado de conceder entrevistas y que precedió a su triste desaparición.

Las instituciones que han permitido mi formación como investigador merecen también mi reconocimiento. En primer lugar, el Departamento de Musicología de la Universidad de La Laguna (principalmente los profesores Pompeyo Díaz y Rosario Álvarez) y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna (especialmente los profesores Ramón Salas y Ramiro Carrillo) por sus enseñanzas en los cursos que me dieron acceso al Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A.). En segundo lugar, el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, que facilitó

mi acceso al nuevo plan de estudios y que en todo momento ha atendido mis necesidades como estudiante de doctorado. La aplicación de muchos de los contenidos de esta tesis doctoral al desarrollo e introducción de innovaciones metodológicas que mejoren la capacidad interpretativa de las nuevas generaciones tiene para mí una importancia muy destacada. En este sentido, quisiera dar las gracias a los siguientes conservatorios (y, en concreto, a los profesores que me facilitaron y coordinaron mi labor docente) la oportunidad que me brindaron de empezar a utilizar, en forma de talleres y clases magistrales, algunas de las aportaciones a la metodología interpretativa que explora esta tesis: Academia Noruega de la Música de Oslo (Bjørn Christian Nyman), Conservatorio de Música de Estrasburgo (Armand Angster), Academia de Música Sibelius de Helsinki (Harri Maki), Conservatorio de Música de Colonia (Ralph Manno) y, sobre todo, Academia de Música Ferenc Liszt de Budapest (Beata Furka y Zsolt Szatmári) y Conservatorio de Música de Ámsterdam (Gustavo Trujillo). Tampoco puedo dejar de mencionar al Centro Superior de Música Katarina Gurska de Madrid por brindarme la oportunidad de crear, en el marco de su Máster en Interpretación Solista, todo un programa pedagógico dedicado a la práctica de un tipo de interpretación más reflexiva. Los profesores Gustavo Trujillo (Conservatorio de Música de Ámsterdam), Gustavo Díaz-Jerez (Musikene, Centro Superior de Música del País Vasco) y Dori Díaz-Jerez (Conservatorio Superior de Música de Canarias), merecen mi gratitud por su ayuda en los análisis musicológicos y en las entrevistas, así como por sus lúcidos consejos. Asimismo, Gustavo Trujillo me ha facilitado algunos de los archivos electrónicos de los fragmentos musicales que figuran en esta tesis, por lo que le estoy particularmente agradecido. Por último, no quisiera olvidar a Bettina Amir, que completó desinteresadamente un excelente trabajo de transcripción de la entrevista a Alain Damiens.

Aunque haya sido duro superar el reto personal que implica una tesis doctoral, considero esta etapa como una de las más enriquecedoras de mi vida. Dicho esto, también soy plenamente consciente de que esta inversión de tiempo y energías no ha sido difícil solo para mí, sino para mis amigos más allegados y familiares, que han sufrido mi ausencia con una paciencia admirable, comprensión y generosidad. Por este motivo, considero fundamental dejar constancia de mi más sincero reconocimiento a todos aquellos que participaron de manera menos directa en este proyecto. Gracias a

Manolo Rodríguez por provocarme intelectualmente durante tantos años. Gracias a Gustavo Trujillo por su amistad paciente y firme. Gracias a Víctor Durà-Vilà por compartir su sabiduría conmigo con tanta elegancia y por ser un amigo leal. Gracias a mis suegros, Teresa y José María, por su apoyo incondicional. Gracias a mis queridísimos hermanos, David y Elena, a quienes tanto debo, por cuidarme, comprenderme y por saber estar siempre que fue necesario. Gracias a mi padre, Ruperto, recientemente fallecido, un ser querido al que sigo admirando y que nunca dejó de creer en mí. Gracias a mi madre, Rosa, sin cuyo amor, inteligencia y fuerza no estaría donde estoy ni sería lo que soy. Gracias a mi maravillosa esposa, Maite, a quien debo mi actual felicidad y que ha sabido llevar con maestría esta etapa tan exigente de mi vida. Espero corresponder a su generosidad hasta que “el tiempo haya modificado mi estructura”.¹ Por último, gracias a mi hijo, Adrián, por aparecer en el momento vital más adecuado y por despertar en mí una conciencia y una motivación genuinas sobre lo que es verdaderamente importante en la vida.

¹ GONZÁLEZ, Ángel. “Cumpleaños de amor”. *Sin esperanza con convencimiento*. Barcelona: Literaturas, 1961.

Resumen

En esta tesis doctoral, hemos investigado dos aspectos cruciales de la relación entre los solistas y las obras que interpretan. En primer lugar, hemos estudiado su influencia en el proceso de composición de las obras que estrenaron. En segundo lugar, hemos explorado las diferentes maneras de entender la libertad que tienen los instrumentistas a la hora de desarrollar la interpretación de una obra. Para lograr los objetivos señalados, nos hemos centrado en algunas de las obras más importantes del repertorio para clarinete de las últimas décadas, a saber: *Domaines* de Pierre Boulez, el Concierto para clarinete de Einojuhani Rautavaara, *Dal niente* de Helmut Lachenmann, *D'OM LE VRAI SENS* de Kaija Saariaho y *Fantasie* de Jörg Widmann.

Tanto desde el punto de vista teórico como metodológico, este ha sido un proyecto profundamente interdisciplinar. Para lograr los objetivos de la presente investigación fue necesario un análisis muy detallado de las obras seleccionadas, así como una comprensión de los postulados estéticos y contextos artísticos de los compositores que las crearon. Asimismo, el estudio de teorías filosóficas sobre la interpretación también resultó imprescindible para sentar las bases teóricas de nuestra investigación.

La comprensión de la influencia de los solistas en el proceso de composición de las obras estudiadas requirió que recabáramos el testimonio no solo de los compositores que las crearon, sino también de los clarinetistas que las estrenaron: Richard Stoltzman, Eduard Brunner, Kari Kriikku y Jörg Widmann. La única excepción en este sentido fue *Domaines*, ya que desafortunadamente no pudimos entrevistar a su compositor ni al clarinetista que la estrenó, pero donde pudimos contar con el testimonio de tres clarinetistas con una experiencia excepcional en la interpretación de esta obra: Alain Damiens, Paul Meyer y Michael Portal. Con el fin de documentar la relación entre compositores y solistas durante los procesos creativos, así como sus opiniones sobre la autonomía interpretativa, decidimos utilizar las entrevistas semi-estructuradas, dentro del abanico de opciones que nos brinda la metodología cualitativa. Así pues, desarrollamos los protocolos de las entrevistas beneficiándonos de los postulados teóricos actualmente desarrollados en el campo de la filosofía del arte sobre la

interpretación y la intención del autor. Por último, completamos nuestra investigación del hecho interpretativo con el análisis de las grabaciones de las obras investigadas por parte de los clarinetistas ya mencionados.

Esta tesis ha producido resultados originales y de interés tanto práctico como teórico. La riqueza de los testimonios recabados establece que se puede transitar fructíferamente mediante la investigación cualitativa por el espacio que va desde el trabajo teórico más riguroso y generalista hasta las preocupaciones prácticas y concretas de compositores e intérpretes con la mirada puesta en la partitura. Estos testimonios, tanto de los compositores como de los intérpretes, tienen un doble valor: por una parte, nos ayudaron a una mejor comprensión del proceso de creación y las posibilidades interpretativas de las obras seleccionadas; por otra parte, nos permitieron recoger diferentes e interesantes reflexiones sobre la libertad del intérprete en relación a las intenciones del compositor, las indicaciones de la partitura, el contexto y la tradición en que se inserta la obra. Finalmente, el análisis de las grabaciones nos permitió la identificación de aquellos rasgos interpretativos más característicos de cada clarinetista y, de este modo, completó nuestra comprensión de los hechos interpretativos investigados.

Summary

In the present doctoral thesis, we have researched two key aspects of the relationship between soloists and the works they interpret. First, we have studied the influence of the soloists on the compositional process of the works that they premiered. Second, we have explored the different ways in which one can understand the freedom of the instrumentalists when developing an interpretation of a work of music. In order to achieve our goals, we focused on some of the most important works in the clarinet repertoire of the last few decades, namely, Pierre Boulez's *Domaines*, Einojuhani Rautavaara's *Clarinet Concerto*, Helmut Lachenmann's *Dal niente*, Kaija Saariaho's *D'OM LE VRAI SENS* and Jörg Widmann's *Fantasie*.

From a theoretical and methodological point of view, this has been a deeply interdisciplinary project. In order to accomplish our objectives, it was necessary to perform a detailed analysis of the selected works, as well as to understand the aesthetics and artistic contexts of the composers who created them. The study of the philosophical theories concerning interpretation was necessary to provide the theoretical basis of our research work.

To explore the influence of the soloists on the compositional process of the works under scrutiny here, we needed to record the testimonies not only of the composers but also of the clarinetists who premiered said works: Eduard Brunner, Kari Kriikku and Jörg Widmann. The only exception was *Domaines*, since unfortunately we could interview neither its composer nor the clarinetist who premiered it; nonetheless, we were able to get the testimonies of three clarinet players with great experience playing this piece: Alain Damiens, Paul Meyer and Michael Portal. From the resources of qualitative methodology, we decided to use semi-structured interviews in order to document the relationship between the composers and the soloists throughout the creative processes, in addition to recording their views regarding interpretative freedom. Consequently, we designed the protocols of the interviews by into account of the theoretical work currently developed in the field of philosophical aesthetics in the debate on authorial intention and interpretation. Lastly, we finalized our research on

interpretation by analysing the recordings by the clarinettists named above of the works being studied in this thesis.

This doctoral project has produced original results of both theoretical and practical interest. The wealth of information obtained from the semi-structured interviews shows that one can fruitfully connect rigorous theoretical work of a general nature with practical and concrete concerns raised by composers and interpreters focused on the particulars of performing a score. The testimonies of composers and instrumentalists have a two-fold value: on the one hand, they allowed us to understand better the creative process and the interpretative possibilities of the pieces studied in this thesis; on the other, they allowed us to capture a variety of very interesting reflections on interpretative freedom in relation to the intentions of the composer, the score, and the artistic context and tradition from which the work of music emerged. Finally, the analysis of the recordings made it possible to identify the interpretative characteristics of the clarinettists involved in this study and, hence, completed our understanding of the interpretations investigated in this project.

Índice

Agradecimientos	vii
Resumen/Summary	xi
Índice	xv
Introducción	1
I.1 Objetivos	1
I.2 Objetos de estudio	4
I.2.1 Precedentes históricos	4
I.2.2 Obras contemporáneas seleccionadas	4
I.3 Estado de la cuestión	11
I.3.1 Investigación “performativa”	11
I.3.1.1 Centro de Interpretación Musical como Práctica Creativa (CMPCP)	11
I.3.1.2 Centro de Investigación para la Historia y el Análisis de la Música Grabada (CHARM)	15
I.3.1.3 Otros centros británicos	17
I.3.1.4 Centros internacionales	17
I.3.2 Intención autorial	20
I.4 Metodologías	24
I.4.1 Metodologías del análisis musical	24
I.4.1.1 <i>Domaines</i> para clarinete solo	27
I.4.1.2 Concierto para clarinete y orquesta	28
I.4.1.3 <i>Dal niente (Intérieur III)</i> para clarinete solo	30
I.4.1.4 <i>D’OM LE VRAI SENS</i> para clarinete y orquesta	31
I.4.1.5 <i>Fantasie</i> para clarinete solo	32
I.4.2 Metodología del análisis en una investigación cualitativa	34
I.4.2.1 Consideraciones generales	34
I.4.2.2 Teoría Fundamentada	35
I.4.2.3 Codificación abierta	36

I.4.2.4	Codificación axial	37
I.4.2.5	Codificación selectiva	38
I.4.2.6	Fase de escritura	39
I.4.3	Metodología de la entrevista cualitativa semi-estructurada	41
I.4.3.1	Plan estratégico	41
I.4.3.2	Entrevistas semi-estructuradas	42
I.4.3.3	Fundamentos	42
I.4.3.4	Establecimiento de relaciones	43
I.4.3.5	Etapas	44
I.4.3.6	Tipos de pregunta	45
I.4.3.7	Dificultades generales	46
I.4.3.8	Consideraciones prácticas	47
I.4.4	Metodología del análisis de las grabaciones	48
I.4.4.1	Orígenes del análisis de la grabación	48
I.4.4.2	Referencias metodológicas	49
I.4.4.3	Metodología	50
I.4.4.3.1	Cuantitativo y cualitativo	51
I.4.4.3.2	Análisis	53
Capítulo 1: Compositores		55
1.1	Introducción	55
1.2	Pierre Boulez: el serialismo integral y la forma abierta	56
1.2.1	Formación y primeras influencias	56
1.2.2	Serialismo y estructuralismo	57
1.2.3	La ideología de la negación	58
1.2.4	Su lenguaje musical	59
1.2.5	Interés por la percepción y aplicación de nuevos conceptos teóricos	62
1.2.6	La forma abierta: una preocupación por la percepción	63
1.3	Einojuhani Rautavaara: del serialismo integral al neo-romanticismo	65
1.3.1	Años de formación	65

1.3.2	Su propio camino	69
1.3.3	El gran formato: megalomanía	71
1.4	Helmut Lachenmann: una nueva forma de escuchar	75
1.4.1	Hacia una nueva estética	75
1.4.2	Su lenguaje compositivo	78
1.4.3	Percepción y escucha activa	81
1.4.4	Música e imágenes	82
1.5	Kaija Saariaho: del sonido a lo extra musical	84
1.5.1	Años de formación	84
1.5.2	Influencias e inspiración	86
1.5.3	Su lenguaje compositivo	88
1.5.4	El concierto con orquesta y su relación con los intérpretes	91
1.6	Jörg Widmann: tradición y modernidad	94
1.6.1	Consciente de los límites	94
1.6.2	Su lenguaje compositivo	95
1.6.3	Su relación con el clarinete	100
Capítulo 2: Análisis de las obras estudiadas		103
2.1	Introducción	103
2.2	<i>Domaines</i> para clarinete solo	104
2.2.1	Orígenes	104
2.2.2	¿Cómo se lee <i>Domaines</i> ?	107
2.2.3	Funcionamiento interno	111
2.2.3.1	Dominios	111
2.2.3.2	Tabla de duraciones	113
2.2.4	Análisis interpretativo	114
2.2.5	Conclusión	130
2.3	Concierto para clarinete y orquesta	133
2.3.1	Introducción	133
2.3.2	Análisis: gusto por la simetría	134
2.3.3	Conclusión	144

2.4	<i>Dal niente (Intérieur III)</i> para clarinete solo	146
2.4.1	Sistema del timbre	146
2.4.2	Análisis: escucha al límite	151
2.4.3	Conclusión	160
2.5	<i>D'OM LE VRAI SENS</i> para clarinete y orquesta	163
2.5.1	Amistad y excelencia	163
2.5.2	Inspiración	165
2.5.3	Música y movimiento	167
2.5.4	Relación cercana con el espectralismo	169
2.5.5	Análisis	170
2.5.5.1	<i>L'Ouïe</i>	170
2.5.5.2	<i>La Vue</i>	172
2.5.5.3	<i>L'Odorat</i>	173
2.5.5.4	<i>Le Toucher</i>	176
2.5.5.5	<i>Le Goût</i>	178
2.5.5.6	<i>À mon seul désir</i>	179
2.5.6	Conclusión	182
2.6	<i>Fantasie</i> para clarinete solo	185
2.6.1	Aspectos generales	185
2.6.2	Fantasia en cinco secciones	189
2.6.3	Conclusión	194
Capítulo 3: Análisis de las entrevistas semi-estructuradas		197
3.1	Introducción	197
3.2	Alain Damiens	199
3.2.1	Breve apunte biográfico	199
3.2.2	Contexto de la entrevista	199
3.2.3	Interacción entre intérprete y compositor	200
3.2.4	Libertad interpretativa	202
3.3	Paul Meyer	204
3.3.1	Breve apunte biográfico	204

3.3.2	Contexto de la entrevista	204
3.3.3	Interacción durante el proceso de composición	205
3.3.4	Libertad interpretativa	206
3.4	Michel Portal	209
3.4.1	Breve apunte biográfico	209
3.4.2	Contexto de la entrevista	210
3.4.3	Interacción durante el proceso de grabación	210
3.4.4	Libertad interpretativa	212
3.5	Einojuhani Rautavaara	215
3.5.1	El contexto de la entrevista	215
3.5.2	Interacción durante el proceso de composición	215
3.5.3	Libertad interpretativa	216
3.6	Richard Stoltzman	220
3.6.1	Breve apunte biográfico	220
3.6.2	Contexto de la entrevista	221
3.6.3	Interacción durante el proceso de composición	221
3.6.4	Libertad interpretativa	224
3.7	Helmut Lachenmann	228
3.7.1	Contexto de la entrevista	228
3.7.2	Interacción durante el proceso de composición	228
3.7.3	Libertad interpretativa	231
3.8	Eduard Brunner	233
3.8.1	Breve apunte biográfico	233
3.8.2	Contexto de la entrevista	234
3.8.3	Interacción durante el proceso de composición	234
3.8.4	Libertad interpretativa	247
3.9	Kaija Saariaho	240
3.9.1	El contexto de la entrevista	240
3.9.2	Interacción durante el proceso de composición	240
3.9.3	Libertad interpretativa	243
3.10	Kari Kriikku	246
3.10.1	Breve apunte biográfico	246

3.10.2	Contexto de la entrevista	246
3.10.3	Interacción durante el proceso de composición	247
3.10.4	Libertad interpretativa	249
3.11	Jörg Widmann	252
3.11.1	Contexto de la entrevista	252
3.11.2	El proceso de composición	252
3.11.3	Libertad interpretativa	254
Capítulo 4: Análisis de las grabaciones		257
4.1	Introducción	257
4.2	Alain Damiens	259
4.2.1	Organización del material musical	259
4.2.2	Análisis de parámetros musicales	259
4.3	Paul Meyer	263
4.3.1	Organización del material musical	263
4.3.2	Análisis de parámetros musicales	264
4.4	Michel Portal	268
4.4.1	<i>Domaines</i> para clarinete y conjuntos instrumentales	268
4.4.2	Organización del material musical	268
4.4.3	Análisis de parámetros musicales	270
4.5	Richard Stoltzman	275
4.5.1	Respeto a la partitura y espontaneidad	275
4.5.2	Análisis de parámetros musicales	275
4.6	Eduard Brunner	280
4.6.1	La presencia del compositor en la interpretación	280
4.6.2	Análisis de parámetros musicales	280
4.7	Kari Kriikku	285
4.7.1	Aportación creativa doble	285
4.7.2	Respecto a la partitura y libertad interpretativa	286
4.7.3	Análisis de parámetros musicales	287

4.8	Jörg Widmann	292
4.8.1	Compositor e intérprete	292
4.8.2	Visión interpretativa audaz	293
4.8.3	Análisis de parámetros musicales	294
Capítulo 5: Conclusión		299
5.1	Consideraciones generales	299
5.2	La efectividad de la metodología cualitativa	300
5.3	Aportación del intérprete al proceso creativo del compositor	302
5.4	La autonomía del intérprete	302
5.5	Información y reflexión: libertad y responsabilidad	303
Bibliografía		305
Musicología		305
	Pierre Boulez	306
	Einojuhani Rautavaara	307
	Helmut Lachenmann	307
	Kaija Saariaho	310
	Jörg Widmann	310
	Práctica interpretativa y análisis de grabaciones	311
Filosofía, estética e intención de autor		312
Investigación cualitativa		314
Anexos		317
Anexo A – Partituras		317
	<i>Domaines</i> para clarinete solo	317
	Concierto para clarinete	317
	<i>Dal niente (Intérieur III)</i> para clarinete solo	317
	<i>D'OM LE VRAI SENS</i> para clarinete y orquesta	317
	<i>Fantasie</i> para clarinete solo	317

Anexo B – Documentación relacionada con el protocolo de las entrevistas	319
Introducción (inglés y español)	319
Formulario de consentimiento (inglés y español)	322
Compositores: cuestionario genérico (inglés y español)	326
Intérpretes: cuestionario genérico (inglés y español)	334
Jörg Widmann: cuestionario específico (inglés y español)	344
 Anexo C – Entrevistas	 351
Alain Damiens	351
Paul Meyer	361
Michel Portal	391
Einojuhani Rautavaara	406
Richard Stoltzman	431
Helmut Lachenmann	457
Eduard Brunner	484
Kaija Saariaho	504
Kari Kriikku	515
Jörg Widmann	537
 Anexo D – Grabaciones	 562
Alain Damiens	562
Paul Meyer	562
Michel Portal	562
Richard Stoltzman	562
Eduard Brunner	562
Kari Kriikku	563
Jörg Widmann	563

Introducción

I.1 Objetivos

En la práctica más común de la música de concierto, en ocasiones se produce una interacción entre el compositor y el intérprete, ya sea en la fase creativa del primero o interpretativa del segundo. La musicología tradicional ha tendido a analizar la labor interpretativa, y la interacción entre intérpretes y compositores, desde la perspectiva de estos últimos. La presente tesis doctoral quiere centrar sus esfuerzos en la elaboración de un proyecto equilibrado, dando cabida a las contribuciones tanto de intérpretes como de compositores. El objetivo final que perseguimos es doble: (a) analizar aquellos procesos creativos que sucedieron en un entorno de colaboración potencial entre intérpretes y compositores y (b) estudiar las diferentes visiones que tanto compositores como intérpretes tienen sobre la libertad interpretativa en relación a obras musicales que han sido creadas para estos últimos.

Por lo tanto, analizaremos el valor que los intérpretes y compositores involucrados otorgan al papel que jugaron los primeros en el proceso creativo de las obras musicales de los segundos. Para ello averiguaremos cómo estos compositores e intérpretes asumen la creación de una obra musical, ya sea como un proceso independiente, autónomo y alejado de la influencia del intérprete, o abierto a la interacción con este como parte de dicho proceso.

A la hora de evaluar el grado de interacción de cada caso recurriremos a un minucioso análisis de las circunstancias que rodearon la creación de cada obra. Examinaremos la influencia que cada intérprete ejerció en la creación de la obra correspondiente, teniendo muy en cuenta el intercambio de información que se produjo y si ese intercambio se tradujo en acciones concretas. Esta cooperación puede ir desde un simple intercambio de correos electrónicos hasta conversaciones en las que se aborden en gran detalle asuntos de carácter muy técnico. En definitiva, queremos saber cómo se origina este flujo de información y si puede influir en la toma de decisiones compositivas. También estudiaremos si factores como, por ejemplo, la distancia entre

compositor e intérprete o la profundidad de su relación artística han influido en la composición final.

Para comprender mejor la toma de decisiones interpretativas por parte de los clarinetistas objeto de esta investigación, estudiaremos las diferentes prácticas interpretativas y los factores que conducen a diferentes grados de libertad y que facilitan, o por el contrario tratan de evitar, que las interpretaciones tengan un carácter personal.

La realización de entrevistas semi-estructuradas y el análisis de las grabaciones de las obras objeto de este estudio nos ayudarán a entender aquellos mecanismos que los intérpretes involucrados en nuestra investigación utilizaron a la hora de tomar decisiones interpretativas. Para una mejor comprensión de estos mecanismos, procuraremos que los artistas estudiados expliquen con tanto detalle y claridad como sea posible qué consideraciones tuvieron en cuenta a la hora de tomar decisiones interpretativas, ya sea de carácter técnico, emocional, contextual, etc.

Como resultado de nuestra investigación, esperamos poder esclarecer si la visión de la obra expresada por el compositor coincide en mayor o menor medida con la que obtengamos del intérprete o, dicho de otro modo, hasta qué punto la perspectiva del compositor limita, influye o posibilita la autonomía del instrumentista a la hora de interpretar una obra. Destacamos que en este punto prestaremos gran atención a: (a) lo que los intérpretes hacen (mediante el estudio de grabaciones), (b) lo que los intérpretes piensan que hacen (análisis de las entrevistas semi-estructuradas) y (c) lo que los compositores creen que los intérpretes deben hacer (análisis de las entrevistas semi-estructuradas).

Confiamos en que nuestra investigación no se convierta en un ejercicio puramente académico e intelectual, sino más bien en una herramienta útil que nazca de la experiencia de los grandes artistas que han colaborado generosamente en esta investigación. Concretamente, esperamos que ciertas prácticas pedagógicas de conservatorios y centros de enseñanza musical superior, que en la actualidad centran sus planteamientos metodológicos en la ejecución instrumental, se beneficien de este tipo de investigaciones, para conseguir una práctica docente que ayude a los futuros intérpretes a entender con madurez su papel, y así poder decidir con responsabilidad y libertad qué tipo de interpretación quieren hacer. Según la experiencia del autor de esta

tesis en el campo de la enseñanza superior, la inquietud por herramientas y prácticas docentes que reconduzcan las prioridades interpretativas es cada vez más frecuente.

Finalmente, esta tesis fundamenta su investigación en análisis rigurosos de las obras seleccionadas, así como de las grabaciones creadas por los intérpretes implicados. Esperamos que estos análisis puedan servir de utilidad a aquellas personas (intérpretes, profesores y estudiosos) interesadas en las obras de los compositores aquí estudiados.

I.2 Objetos de estudio

I.2.1 Precedentes históricos

Muchos de los procesos de colaboración que se han dado entre compositores y clarinetistas del pasado podrían ser objeto de investigaciones similares a la nuestra, sobre todo si tenemos en cuenta la importancia y diversidad de las influencias resultantes de la interacción entre compositores e intérpretes, y la variedad de grabaciones que podrían ser analizadas. A continuación citamos algunos de los precedentes más emblemáticos. Wolfgang Amadeus Mozart y Anton Stadler mantuvieron una relación de amistad estrecha y una relación profesional productiva. De hecho, fruto de su colaboración nos han llegado dos de las obras más importantes del repertorio para clarinete solista, el Quinteto para clarinete y cuerdas K. 581 y el Concierto para clarinete y orquesta K. 622. La asociación entre, por ejemplo, Johannes Brahms y Richard Mühlfeld es otro caso en el que la colaboración creativa originó algunas de las obras más representativas del repertorio para clarinete solista, como por ejemplo el Quinteto para clarinete y cuerdas op. 115 o las dos sonatas para clarinete y piano op. 120. Igor Stravinsky y Woody Herman fueron protagonistas de un proyecto de colaboración que dio lugar a la creación del *Ebony Concerto*, una obra influenciada por el estilo interpretativo y el perfil profesional del clarinetista americano (fuertemente vinculado con el mundo del swing). Finalmente, en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, Olivier Messiaen y Henri Akoka compartieron barracón en el campo de concentración Stalag VIII-A de Görlitz (Silesia). Esta situación propició el desarrollo de una relación artística que inspiraría los inicios y progresos del *Quatuor pour la fin du temps*.

I.2.2 Obras contemporáneas seleccionadas

Como autor de esta tesis y clarinetista especialista en repertorio solista, no puedo obviar el nivel de excelencia al que ha llegado el repertorio para clarinete en el último medio siglo, así como la relevancia de los compositores y los clarinetistas implicados en la creación de dicho repertorio. De hecho, son muchos los compositores que hoy en día

cuentan con más de una obra para clarinete solista en sus catálogos. Por otro lado, el dinamismo de este repertorio también ha favorecido la proliferación de maestros del clarinete interesados en la interpretación de música contemporánea. Tal es así que ya es habitual encontrar clarinetistas programados en auditorios de todo el mundo interpretando obras solistas creadas para ellos por compositores de prestigio, como es el caso de los artistas estudiados en esta investigación.

Es evidente que este nuevo escenario, y la consiguiente multiplicación de casos en los que compositores influyentes han creado obras nuevas para clarinete solista, ha favorecido los intereses de esta tesis. De hecho, gracias a esta abundancia de casos potencialmente interesantes para nuestro estudio, hemos podido seleccionar cinco que reunían las condiciones necesarias para cubrir los objetivos expuestos en el primer párrafo de este texto introductorio y que ampliamos a continuación. En primer lugar, los compositores participantes en esta tesis son representativos de algunas de las tendencias compositivas más importantes que han sido desarrolladas en la música académica occidental de las últimas décadas (serialismo integral, música concreta instrumental, neo-romanticismo y música espectral). En segundo lugar, los clarinetistas involucrados alcanzan unos niveles de maestría instrumental muy elevados. Finalmente, todas las obras analizadas en esta tesis son ya habituales en el repertorio contemporáneo para clarinete solista o están en vías de serlo.

En el ámbito de la creación de una obra musical en colaboración con un intérprete, nos centramos en cinco piezas para clarinete solo o para clarinete y orquesta. En esta fase exploramos tanto las diferentes formas en que sucedió este trabajo de colaboración, como el tipo de relación establecida entre los compositores y los intérpretes seleccionados. Además, analizamos con gran cuidado el grado de influencia de los últimos en el trabajo creativo de los primeros.

Nos pareció de vital importancia abarcar un espectro de obras que incluyese tanto a algunos de los grandes compositores de la segunda mitad del siglo XX como aquel repertorio más novedoso que, a pesar de su corta edad, comienza a ser habitual en las programaciones de orquestas y ciclos de música contemporánea. Asimismo, consideramos que hubiera sido un error limitar nuestra investigación a un grupo de compositores pertenecientes a una misma escuela o tendencia, ya que la falta de diversidad habría empobrecido los resultados y el alcance de la tesis. Muy al contrario,

hemos optado por seleccionar un elenco de compositores (y de obras) que es representativo de las tendencias más actuales, ofreciendo un alto grado de contraste artístico y estilístico, según se puede apreciar en el siguiente listado: *Domaines* para clarinete solo (1961-1968) de Pierre Boulez (1925-2016), *Dal niente* para clarinete solo (1970) de Helmut Lachenmann (n. 1935), Concierto para clarinete (2001) de Einojuhani Rautavaara (1928-2016), *D'OM LE VRAI SENS* para clarinete y orquesta¹ (2010) de Kaija Saariaho (n. 1952) y *Fantasie* para clarinete solo (1993) de Jörg Widmann (n. 1973).

Esta tesis pretende conseguir una mejor comprensión del rol del instrumentista en la interpretación de una obra determinada. En esta fase, queremos averiguar cuáles son los elementos que contribuyen a las decisiones interpretativas y cómo los propios intérpretes y compositores las valoran. Además, investigamos en qué medida el conocimiento del lenguaje y la tradición musical del compositor en cuestión, así como la habilidad instrumental y la personalidad del intérprete, son factores que repercuten en una interpretación más o menos personal o, por el contrario, neutra. En este sentido, si bien es cierto que hemos tratado con mucho cuidado la elección de los compositores, también hemos prestado mucha atención a los clarinetistas asociados a un repertorio tan importante como este. Así pues, esta investigación se beneficia del conocimiento y la experiencia de instrumentistas altamente comprometidos con la música de nuestro tiempo: en relación a *Domaines*, Alain Damiens (n. 1950), Paul Meyer (n. 1965) y Michel Portal (n. 1935); *Dal niente*, Eduard Brunner (n. 1939-2017); Concierto para clarinete, Richard Stoltzman (n. 1942); *D'OM LE VRAI SENS*, Kari Kriikku (n. 1960); *Fantasie*, Jörg Widmann (n. 1973).

En lo que respecta a *Domaines* para clarinete solo, es importante recalcar que no fue posible completar la correspondiente entrevista con su compositor, Pierre Boulez (1925-2016). Aunque el trámite para concertar un encuentro había sido iniciado, coincidió con el momento en que el compositor dejó de atender visitas por cuestiones de salud.² Aun así, consideramos que el caso Boulez/*Domaines* podía aportar una

¹ Por deseo expreso de Saariaho, el nombre de esta obra figura en mayúsculas a lo largo de toda la tesis.

² Este correo electrónico fue enviado el día 8 de Julio de 2013 por su secretario, Klaus-Peter Altekruuse, al autor de esta tesis: “En cuanto a la fecha con Pierre Boulez, fijarla entre el

perspectiva muy valiosa y diferenciada, no tanto en lo que se refiere al proceso de colaboración que haya podido existir entre compositor e intérprete, como respecto al proceso interpretativo desarrollado por los instrumentistas que finalmente fueron seleccionados y cuyos estilos ofrecen grandes contrastes (Damiens, Meyer y Portal). En este sentido, la relevancia de este caso para nuestra investigación reside en dos factores de vital importancia, uno compositivo y otro interpretativo.

Por un lado, desde el punto de vista compositivo destaca el extraordinario valor que *Domaines* ofrece como obra representativa de un periodo de la historia de la música occidental tan trascendente como el liderado por Boulez, sobre todo si tenemos en cuenta lo determinante que fue para el desarrollo compositivo del resto de compositores tratados en esta tesis (ya sea de un modo directo o indirecto). Por otro lado, la tradición musical a la que pertenece *Domaines* y la propia naturaleza de la obra ofrecen una perspectiva singular sobre el papel del instrumentista en el proceso de interpretación, precisamente por tratarse de una obra que plantea una estrategia abierta y llena de opciones, al mismo tiempo que propone un tipo de escritura cerrada y restrictiva, esto es, colmada de detalles extremadamente precisos.

Por otro lado, desde la perspectiva interpretativa, decidimos seleccionar tres solistas de la tradición francesa y cercanos en mayor o menor medida a Boulez, cuyos perfiles artísticos evidenciasen tendencias interpretativas bien diferenciadas. Alain Damiens, como miembro del Ensemble Intercontemporain, desarrolló una carrera muy vinculada a Boulez y su tradición. Además, Damiens grabó *Domaines* para clarinete solo bajo la supervisión del compositor.³ Michel Portal destacó como uno de los líderes del jazz europeo más avanzado y como solista prominente en el ámbito de la música clásica y contemporánea. Resulta muy importante mencionar que Portal fue seleccionado por Boulez para grabar, por primera vez, *Domaines* en su versión para

jueves y el sábado no debería ser un problema. PERO, por lo que vemos ahora, no podemos confirmar ninguna fecha para el próximo septiembre. No se está haciendo más joven y no sabemos si va a aceptar cualquier cosa después de Lucerna ni cuándo. Siento tener que ser tan poco preciso”.

³ BOULEZ, Pierre; DAMIENS, Alain. *Pierre Boulez – Domaines – Alain Damiens clarinette*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZRUqfJH9RB8>, última consulta: 10.12.2016. Este vídeo muestra el trabajo de colaboración que existió entre Boulez y Damiens.

clarinete y conjunto instrumental.⁴ Paul Meyer es un solista de prestigio internacional que ha grabado *Domaines* para clarinete solo y que, aunque no haya disfrutado previamente de un contacto continuado con Boulez, posee una gran capacidad de reflexión intelectual y un conocimiento profundo de la tradición musical francesa.

De los casos seleccionados para esta tesis, el único que ya había sido objeto de un estudio “performativo” anterior es el que unió a Helmut Lachenmann y Eduard Brunner en la creación de *Dal niente*. Nos referimos a la investigación llevada a cabo por Antonio Galindo que, entre otros asuntos, muestra el papel activo del clarinetista en esta composición. De hecho, en dicha investigación, Brunner ya describía parte del trabajo de colaboración que había compartido con el compositor: “Lachenmann podía probar [él mismo] sus ideas en instrumentos de cuerda pero no así en los de viento [...] Lo que hacía era pedirme que le ayudase probando material”.⁵ Al hilo de este punto, debemos reseñar que *Dal niente* es actualmente una obra cardinal en el repertorio para clarinete y que sigue siendo toda una referencia en el uso de técnicas extendidas para este instrumento.⁶

El trabajo de colaboración desarrollado por el compositor Einojuhani Rautavaara y el clarinetista Richard Stoltzman en la creación de *Concierto para clarinete*, extraordinario por su intensidad y por el nivel de influencia que ejerció el clarinetista en el compositor, no había sido objeto de un estudio académico como este. Se trata de una partitura representativa de un compositor que, aun habiendo defendido las directrices del serialismo integral liderado por Boulez y Stockhausen, decidió revisar su lenguaje compositivo y convertirlo en un estilo más personal y deliberadamente alejado de su origen.⁷ *Concierto para clarinete* es una obra absolutamente representativa del estilo neo-romántico más característico y maduro del compositor finlandés, a quien Jean

⁴ PORTAL, Michel. Entrevista, Anexo C, pp. 391-392.

⁵ GALINDO AGÚNDEZ, Antonio. *Conflicts in contemporary music interpretation. Brunner-Lachenmann: a case approach*. Degree Project, Master of Fine Arts in Music, Symphonic Orchestra Performance, Academia de Música y Drama, Universidad de Gothenburg, Autumn Semester 2011. Director PhD: Harald Stenström, p. 29.

⁶ Técnicas extendidas son aquellas posiciones instrumentales o vocalizaciones no convencionales que se utilizan en lenguajes compositivos avanzados para obtener sonidos inusuales.

⁷ RAUTAVAARA, Einojuhani. Entrevista, Anexo C, p. 429.

Sibelius describió como sucesor de su legado musical⁸ y cuyo trabajo ejerció la función de eslabón con otra generación de grandes compositores, como Magnus Lindberg, Kalevi Aho, Esa-Pekka Salonen, etc.⁹ Por último, esta investigación ayuda a revelar un proceso creativo compartido muy abierto a la colaboración y aporta los testimonios de dos artistas fuertemente comprometidos con el valor del intérprete en el proceso creativo musical.

El trabajo compartido entre la compositora Kaija Saariaho y el clarinetista Kari Kriikku en relación a *D'OM LE VRAI SENS* es el más reciente de todos los aquí analizados. Sin embargo, desde su estreno en 2010, el éxito cosechado por Kriikku en auditorios del máximo prestigio, acompañado por las mejores orquestas y liderados por directores de renombre, presagian su firme anclaje en el repertorio para clarinete solista en años venideros. Resulta interesante destacar que la grabación que hizo Kriikku para el sello discográfico Ondine (2011), acompañado por la Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa y dirigida por Sakari Oramo, recibió en 2013 el premio del jurado del BBC Music Magazine. Curiosamente, esta revista publicó una entrevista en la que Saariaho ya hacía alusión a la influencia que el intérprete había tenido en la composición de *D'OM LE VRAI SENS*: “Kari Kriikku fue mi punto de partida para este concierto. Su personalidad como intérprete me ha inspirado durante años”.¹⁰

Por último, el caso Jörg Widmann en relación a la creación de *Fantasie* para clarinete solo ofrece una perspectiva única en esta tesis: la de un compositor que creó una obra para sí mismo. En este sentido, Widmann aporta la visión de un artista completo que destaca profesionalmente en ambos campos, esto es, está considerado

⁸ STOLTZMAN, Richard. Entrevista, Anexo C, p. 433.

⁹ En la entrevista que mantuvimos el compositor mencionó a Magnus Lindberg como uno de sus alumnos. Véase RAUTAVAARA, *op. cit.*, p. 427. Kalevi Aho y Esa-Pekka Salonen también fueron sus estudiantes. Véase HAKO, Pekka. *The gift of dreams: the world of Einojuhani Rautavaara*. Traducción no publicada: MÄNTYJÄRVI, Jaakko, 2001, rev. 2012. Versión original publicada: *Unien lahja: Einojuhani Rautavaaran maailma*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Ajatus, 2000. Página del capítulo no especificada en la traducción no publicada. “Esa-Pekka Salonen made composing and being an artist seem very attractive and exciting. Of all Rautavaara’s students, Kalevi Aho was the one whose musical style reached maturity at a very early stage. Rautavaara advised Aho to go to Berlin to study for the 1971-1972 academic year”.

¹⁰ “Awards 2013 Winners Feature”. *BBC Music Magazine*, mayo 2013, p. 31.

como uno de los compositores llamados a dar un nuevo impulso a la música alemana y es conocido como un clarinetista prominente de la escena internacional. Por otra parte, la accesibilidad del lenguaje compositivo temprano de *Fantasie* ha favorecido que, en un espacio de tiempo relativamente corto, se haya convertido en una obra popular y, por consiguiente, en una pieza importante del repertorio para clarinete contemporáneo. Por lo tanto, nos pareció que la visión de un gran clarinetista como Widmann, que además interpreta su propia obra, podía aportar una visión muy diferente a esta investigación.

I.3 Estado de la cuestión

I.3.1 Investigación “performativa”

El carácter interdisciplinar de la presente tesis doctoral nos obliga a explicar brevemente el marco teórico en el que se sitúan cada una de las áreas de conocimiento que forman parte de este proyecto: en esta sección, la musicología (en el ámbito de la investigación “performativa”) y, en la siguiente, la filosofía (en relación al estudio de la intención autorial).

Con respecto a la musicología, es importante recalcar que, aunque actualmente existen múltiples y variadas instituciones que investigan el mundo de la interpretación musical desde diferentes perspectivas, solo dos de ellas han sido las que han motivado el enfoque musicológico de esta tesis, en parte por la proximidad de sus contenidos a los que pretendemos desarrollar y en parte por el alcance y profundidad de los proyectos que los conforman. En el siguiente epígrafe describiremos las principales conexiones que hemos encontrado entre los contenidos que abarcaremos y los que han propiciado nuestra decisión de elegir los proyectos de investigación desarrollados en el Centro de Interpretación Musical como Práctica Creativa (CMPCP) y el Centro de Investigación para la Historia y el Análisis de la Música Grabada (CHARM) como puntos de partida sobre los que construir nuestra propia investigación performativa.¹

Además, hemos considerado apropiado nombrar aquellos otros centros internacionales que actualmente dedican parte de sus esfuerzos a estudiar el mundo creativo del intérprete, a pesar de que la mayoría de sus proyectos estén relacionados con nuestra investigación de una manera muy limitada.

I.3.1.1 Centro de Interpretación Musical como Práctica Creativa (CMPCP)

En la última década han proliferado considerablemente los estudios académicos dedicados al intérprete y su trabajo, hasta el punto de consolidar la adhesión de un nuevo apartado a la musicología, la denominada investigación performativa. En

¹ En general, los nombres de instituciones se han trasladado al español pero se han conservado aquellos donde la expresión original está afianzada en nuestra lengua. Por ejemplo, el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM)

concreto, el país que ha contribuido de manera más decidida a que esta incorporación se haya hecho tan evidente en los últimos años ha sido Reino Unido, siendo la Universidad de Cambridge su principal promotor. El CMPCP² cuenta con el patrocinio del Arts and Humanities Research Council³ y con la colaboración del King's College de Londres, la Universidad de Oxford, el Royal Holloway, así como del Guildhall School of Music and Drama y del Royal College of Music de Londres. Este centro desarrolla una labor de grandes proporciones en este campo, además de estar muy bien organizado.⁴ Finalmente, aunque solo sean algunos los puntos de intersección que relacionan esta tesis con los contenidos de las cinco líneas de investigación del CMPCP, resultan lo suficientemente relevantes como para explicarlos en esta sección. Dichos puntos de intersección son fácilmente identificables si atendemos al siguiente análisis del CMPCP:

- (a) *Creative learning and “original” music performance (Aprendizaje creativo e interpretación musical “original”).*⁵ Esta línea de investigación está dirigida por John Rink, quien completa su trabajo con la ayuda de investigadores del Guildhall School of Music and Drama y del Royal College of Music de Londres. Su proyecto explora cómo se están enseñando los conceptos de creatividad y originalidad en las clases de interpretación musical de los centros musicales superiores, y busca la manera de incorporarlos a la práctica interpretativa que se aprende en ellos. Para conseguirlo, Rink y su equipo desarrollan un currículo que fomenta la incorporación de la habilidad creativa a la pericia instrumental.

Los estudios de Rink, especialmente su libro *La interpretación musical*,⁶ nos ayudan a aclarar algunas de las complejidades más básicas de la interpretación musical, sobre todo aquellas relacionadas con el desarrollo de

² <http://www.cmcp.ac.uk>, última consulta: 20.01.2014.

³ <http://www.ahrc.ac.uk>, última consulta: 20.01.2014.

⁴ Nos referimos a la vertiente musicológica de esta tesis doctoral. Recordemos que esta investigación no solo abarca aspectos relacionados con la musicología sino con la filosofía.

⁵ <http://www.cmcp.ac.uk/research/projects/creative-learning-and-original-musicperformance/>, última consulta: 20.01.2014.

⁶ RINK, John (ed.). *La interpretación musical*. Trad. ZITMAN, Bárbara. Madrid: Alianza Editorial, 2006. Versión original: RINK, John (ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

habilidades creativas, como por ejemplo la visión personal que un intérprete pueda tener de una partitura musical. Además, algunos de sus artículos incorporan la opinión que ciertos intérpretes tienen sobre su propio trabajo, un modelo que, en parte, pretendemos incorporar a nuestra tesis en forma de entrevistas dirigidas a intérpretes y compositores destacados y del que encontramos aquí un buen precedente.

- (b) *Shaping music in performance (Dar forma a la música en interpretación)*.⁷ Esta línea de trabajo está dirigida por Daniel Leech-Wilkinson. A grandes rasgos, los estudios llevados a cabo por su equipo explican cómo los intérpretes, cuando ensayan o enseñan, usan metáforas corporales para expresar y explicar los efectos que quieren reproducir. Es decir, sus investigaciones demuestran que, desde el punto de vista de la expresión artística, existe una relación obvia entre los movimientos corporales de los intérpretes mientras tocan y las variaciones que aplican al volumen del sonido, tempo y frecuencia.

Dicho esto, aunque para Leech-Wilkinson sean centrales aquellos aspectos que relacionan la gestualidad del intérprete con el resultado sonoro, hemos encontrado que su trabajo podría ayudarnos a definir en qué medida la modificación de los parámetros del sonido hecha por los intérpretes estudiados repercute en la manera en que estos siguen las indicaciones de la partitura. Para ello, hemos tomado como referencia sus artículos “Expressive gestures in Schubert singing on record” (“Gesto expresivo en canciones grabadas de Schubert”), “Listening and responding to the evidence of early twenty-century performance” (“Escuchando y respondiendo a la evidencia de la interpretación a principios del siglo XX”) y “Performance style in Elena Gerhardt’s Schubert song recordings” (“Estilo interpretativo en las grabaciones de canciones de Schubert de Elena Gerhardt”).⁸ En todos ellos se analizan las irregularidades

⁷ <http://www.cmpcp.ac.uk/research/projects/shaping-music-in-performance/>, última consulta: 20.01.2014.

⁸ LEECH-WILKINSON, Daniel. “Expressive gestures in Schubert singing on record”. *Nordic Journal of Aesthetics*, 2006, vol. 18, nº 33-34, pp. 51-70; “Listening and responding to the evidence of early twenty-century performance”. *Journal of the Royal Musical Association*, 2010, vol. 135, nº 1, pp. 45-62; “Performance style in Elena Gerhardt’s Schubert song recordings”. *Musicae Scientiae*, 2010, vol. 14, nº 2, pp. 57-84.

sonoras introducidas por diversos intérpretes cuando leen una partitura, como por ejemplo en la afinación, el movimiento rítmico, el volumen sonoro, etc.

- (c) *Global perspective on the “orchestra” (Perspectiva global sobre la orquesta).*⁹

Este proyecto está dirigido por Tina K. Ramnarine, quien considera que en todas las orquestas intervienen comportamientos socio-musicales que pueden llegar a influir en los resultados artísticos, como por ejemplo el establecimiento de alianzas y relaciones jerárquicas entre sus músicos. A través de estudios comparativos, sus investigaciones analizan la conducta de estos músicos en procesos de ensayo, así como sus elecciones creativas y sus habilidades comunicativas. Evidentemente, la propia naturaleza del proyecto de Ramnarine se aleja mucho de los objetivos que perseguimos en esta tesis y, por lo tanto, nos ha resultado de limitada utilidad.

- (d) *Creative practice in contemporary concert music (Práctica creativa en música contemporánea de concierto).*¹⁰ Según el director de este proyecto, Eric Clarke, las investigaciones performativas suelen ser bastante reticentes en lo que se refiere al estudio del trabajo compartido entre compositores e intérpretes en relación a obras de nueva creación. En este sentido, aunque los contenidos de esta línea de investigación no hayan sido centrales para nosotros, hemos tomado este proyecto como modelo en lo que se refiere al análisis del modo en que compositores e intérpretes interactúan durante la creación de obras musicales.

El proyecto de Clarke también comparte con nuestra tesis un deseo por definir los límites de la libertad interpretativa de un instrumentista cuando lee una partitura musical. En este sentido, nos ha llamado la atención su artículo “Creativity in performance” (“Creatividad en interpretación”), donde asegura que la interpretación musical es inevitablemente creativa en el momento en que aceptamos que cualquiera de ellas está destinada a ser distinta. Asimismo, Clarke explica que la naturaleza de esas diferencias puede ser variada, bien porque intervengan elementos únicos en cada una de ellas, bien porque

⁹ <http://www.cmpcp.ac.uk/research/projects/global-perspectives-on-the-orchestra/>, última consulta: 20.01.2014.

¹⁰ <http://www.cmpcp.ac.uk/research/projects/creative-practice-in-contemporary-concert-music/>, última consulta: 28.06.2016.

aparezcan rasgos parecidos pero dispuestos de otra manera, o bien porque participen elementos que transformen la obra musical en sí.¹¹

- (e) *Music as Creative Practice (La música como práctica creativa)*.¹² Nicholas Cook es quien dirige esta última línea de trabajo del CMPCP y su principal tarea es la síntesis de los resultados del resto de proyectos. Según Cook, los estudios sobre el proceso creativo musical han tendido a centrarse en la labor del compositor y considera muy necesario la proliferación de publicaciones que estén más centradas en el análisis del trabajo interpretativo. En este sentido, hemos detectado que sus investigaciones sobre el proceso creativo del intérprete desde el análisis de grabaciones pueden tener un peso considerable en el desarrollo de nuestra tesis. Tal es el caso de su artículo “Changing the musical object: approaches to performance analysis” (“Cambiar el objeto musical: aproximaciones al análisis de la interpretación”), que además de poner en valor la importancia del análisis de grabaciones en el avance de la musicología performativa actual, propone un modelo de análisis muy válido que queremos adoptar en nuestra investigación como fuente de información principal, según explicaremos en el siguiente epígrafe.¹³

I.3.1.2 Centro de Investigación para la Historia y el Análisis de la Música Grabada (CHARM)

Gracias al patrocinio del Arts and Humanities Research Council, tres universidades británicas, la Royal Holloway (Universidad de Londres), el King's College de Londres y la Universidad de Sheffield, en coordinación con el mencionado CMPCP, pudieron crear el Centro de Investigación para la Historia y el Análisis de la Música Grabada (CHARM), bajo la supervisión de Nicholas Cook (director general),

¹¹ CLARKE, Eric. “Creativity in performance”. *Musicae Scientiae*, 2005, vol. 19, nº 1, pp. 157-182.

¹² <http://www.cmpep.ac.uk/research/projects/music-as-creative-practice/>, última consulta: 28.06.2016.

¹³ COOK, Nicholas. “Changing the musical object: approaches to performance analysis”. En BLAŽEKOVIC, Zdravko (ed.). *Music's intellectual history: founders, followers and fads*. New York: RILM, 2009, pp. 775-790.

Eric Clarke (director asociado), Daniel Leech-Wilkinson (director asociado), John Rink (director asociado) y Carol Chan (coordinadora). El objetivo principal de esta institución es la promoción de estudios musicológicos basados en el análisis de grabaciones musicales, además del desarrollo de metodologías que faciliten dicho trabajo, como por ejemplo un software que analiza el tempo, el volumen sonoro y el rubato. Esta organización constituye la segunda gran referencia de esta tesis, sobre todo en lo que se refiere al método de análisis de las grabaciones que pretendemos llevar a cabo.

El proyecto CHARM tiene abiertas cuatro líneas de investigación en torno al mundo de la grabación, dos de las cuales serán particularmente interesantes para nuestros propósitos: (a) *The recording business and performance, 1925-32* (*El negocio de la grabación e interpretación, 1925-32*); (b) *Analysing motif in performance* (*Análisis de motivos en interpretación*); (c) *Expressive gesture and style in Schubert song performance* (*Gesto expresivo y estilo en la interpretación de las canciones de Schubert*); y (d) *Style, performance and meaning in Chopin's Mazurkas* (*Estilo, interpretación y significado en las Mazurcas de Chopin*).¹⁴

En lo que se refiere a (c), partiendo de grabaciones de canciones de Schubert, Leech-Wilkinson analiza la forma en que diversos intérpretes moldean el sonido en respuesta a los estímulos musicales propuestos por el compositor. De sus resultados hemos extraído contenidos sumamente interesantes sobre aquellos elementos que cada intérprete utiliza para ser creativo. Por otra parte, en la línea de trabajo (d), Nicholas Cook investiga la evolución histórica del estilo interpretativo y, entre otras cosas, nos ofrece un método eficaz para analizar grabaciones, Sonic Visualiser. Se trata de un software, desarrollado por el Centro de Música Digital en la Queen Mary (Universidad de Londres), que permite el análisis del tempo, el volumen sonoro y el rubato en las grabaciones.¹⁵

¹⁴ <http://www.charm.rhul.ac.uk/projects/p2.html>, última consulta: 28.06.2016.

¹⁵ <http://www.sonicvisualiser.org>, última consulta: 28.06.2016.

I.3.1.3 Otros centros británicos

Fruto de la colaboración entre el CMPCP, el Royal College of Music y el Guildhall School of Music and Drama, han surgido dos centros más dedicados al mundo de la interpretación: (a) Centro de Ciencias de la Interpretación (RCM), dirigido por Aaron Williamon, cuyas líneas de trabajo se centran en el desarrollo de nuevas técnicas para la formación de intérpretes y en el estudio de la memoria interpretativa, entre otras cosas;¹⁶ y (b) Centro de Improvisación Clásica e Interpretación Creativa, dirigido por David Dolan, dedicado a fomentar la tradición de cadencias, repeticiones y fantasías de la música occidental para mejorar la espontaneidad y el sentido del riesgo en interpretación.¹⁷

Fuera del ámbito del CMPCP, aunque en permanente contacto, existen otros dos centros británicos dedicados a la investigación performativa. En primer lugar, el Centro de Investigación Aplicada e Interdisciplinaria en Música (Universidad de Sheffield), dirigido por Mary Dullea y Peter Hill, que mayormente desarrolla estudios sobre etnomusicología y psicología de la música.¹⁸ En segundo lugar, el Centro de Investigación sobre Interpretación Musical (Royal Northern College of Music), dirigido por Jane Ginsborg, que principalmente desarrolla estudios sobre memorización, gestualidad y hábitos saludables en la práctica interpretativa.¹⁹

I.3.1.4 Centros internacionales

Entre los centros internacionales fuera del Reino Unido, debemos destacar el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), la institución francesa más prestigiosa dedicada al estudio científico de la expresión musical. La peculiaridad más sobresaliente del IRCAM es que coordina siete áreas de estudio que

¹⁶ <http://performancescience.ac.uk>, última consulta: 28.06.2016.

¹⁷ http://www.gsmd.ac.uk/music/staff/teaching_staff/centre_for_classical_improvisation_and_creative_performance/, última consulta: 28.06.2016.

¹⁸ <https://www.sheffield.ac.uk/music/research/performance>, última consulta: 7.11.2016.

¹⁹ <http://www.rncm.ac.uk/study-here/what-you-can-study/graduate/centre-for-music-performance-research/>, última consulta: 7.11.2016.

relacionan la creación musical y la física del sonido: (a) *Acústica instrumental*; (b) *Acústica y espacios cognitivos*; (c) *Percepción y diseño del sonido*; (d) *Análisis del sonido-síntesis*; (e) *Representación musical*; (f) *Interacciones musicales en tiempo real*. No obstante, el IRCAM también participa activamente en proyectos de investigación relacionados con estudios performativos. Tal es el caso de (g) *Análisis de prácticas musicales*, cuyo equipo dirige sus energías al estudio de la recepción musical y la composición, pero también de la interpretación. Así, entre otras muchas actividades, este sector del IRCAM organiza estancias en las que se investigan aspectos relacionados con la percepción auditiva, la psicología del intérprete, etc.²⁰

Otros centros europeos dedicados a estudios performativos están localizados en algunas universidades escandinavas. Tal es el caso del Music Psychology Group (Universidad de Uppsala, Suecia), que desarrolla investigaciones relacionadas con la psicología de la música: (a) *Aprendizaje de la expresividad musical*; (b) *Interpretación expresiva en música, discurso, danza y expresión corporal* y (c) *Aplicaciones del gesto expresivo multi-sensorial*.²¹ Por otra parte, el Escuela de Investigación Grieg en Estudios de Música Interdisciplinaria (GRS), perteneciente a la Academia de Música Grieg Music (Universidad de Bergen, Noruega) y que colabora con el Colegio Universitario de Bergen el Colegio Universitario de Stord/Haugesund y el Colegio Universitario de Volda, dedica tiempo al mundo de la interpretación musical, aunque no sea un centro dedicado en exclusiva a la investigación performativa. Su programación combina disciplinas artísticas y científicas que, a su vez, desarrollan proyectos que van desde la pedagogía hasta la musicoterapia, pasando por la musicología, la interpretación y la composición.²² Por último, el Centro de Excelencia Finlandés (CoE) en Investigación de la Música Interdisciplinaria (Finlandia) está compuesto por áreas de estudio dedicadas a la neurociencia, la psicología y la musicoterapia. Sin embargo, en él también trabajan investigadores que analizan la figura del intérprete desde diversos puntos de vista, como la adquisición de conocimientos musicales, modelos de

²⁰ <https://www.ircam.fr>, última consulta: 7.11.2016.

²¹ <http://www.psyk.uu.se/research/research-groups/the-music-psychology-group/>, última consulta: 7.11.2016.

²² <http://www.uib.no/en/rs/grieg>, última consulta: 22.11.2016.

percepción musical, el movimiento expresivo en interpretación, emociones en intérpretes, etc.²³

El Centro de Investigación en Música Orpheus (ORCiM), perteneciente al Instituto Orpheus (Bélgica), en colaboración con la Universidad de Música y Artes Dramáticas de Graz, la Academia de Música Sibelius (Helsinki), el Conservatorio de Música de Queensland (Australia) y la Universidad de York (Reino Unido), ha creado *Artistic Experimentation in Music*. Este centro desarrolla varios proyectos dedicados a la experimentación artística en la práctica y creación musicales: la relación entre el gesto físico y el sonido, la experimentación en la práctica interpretativa, la subjetividad en la experimentación artística, el uso de instrumentos digitales y electrónicos en la interpretación y la composición, etc.²⁴

El Instituto de Estudios de Interpretación Musical del Conservatorio de Música de Lucerna (IMPS, Suiza) enfoca su actividad al estudio de música grabada y sus proyectos de investigación analizan diversos aspectos relacionados con la interpretación musical, como el fraseo, la coordinación grupal, etc. Además, el IMPS desarrolla nuevos métodos de análisis interpretativo, con especial énfasis en procedimientos computacionales. Dichos métodos son aplicados gracias a una nueva herramienta de software llamada Lucerne Audio Recording Analyzer (LARA).²⁵

El International Exchanges on Music Theory and Performance es un centro que surge de la colaboración entre la Universidad de Nueva York, la Escuela de Música y Bellas Artes de Paraná, la Universidad Federal de Paraná, la Universidad de Rochester, la Universidad de Cambridge y el Conservatorio de Música de Mannes. Esta organización apoya la investigación, el intercambio y la interacción entre teóricos e intérpretes de todo el mundo. Las dos premisas comunes a los estudios de investigación del EMTP son la música grupal y el repertorio de la segunda mitad del siglo XX y del siglo XXI.²⁶

El Centro Australiano de Investigación Aplicada en Interpretación Musical, perteneciente al Conservatorio de Música de Sydney, está plenamente dedicado a

²³ <https://www.jyu.fi/hum/laitokset/musiikki/en/research/coe>, última consulta: 22.11.2016.

²⁴ <http://www.orpheusinstituut.be/en>, última consulta: 22.11.2016.

²⁵ <https://www.hslu.ch/en/lucerne-school-of-usic/forschung/performance/#?filters=1262,1129>, última consulta: 22.11.2016.

²⁶ <http://www.iemtp.ufpr.br/iemtp/home.html>, última consulta: 22.11.2016.

estudios performativos. En él hay abiertas cuatro líneas de investigación: la composición, la musicología, la pedagogía y la interpretación. Sus investigaciones analizan interpretaciones en directo y grabaciones de todos los estilos (desde música antigua hasta el jazz, pasando por lenguajes compositivos avanzados) con el objetivo de reivindicar la incorporación de los conceptos de creatividad, originalidad e integridad intelectual en el ámbito de la interpretación.²⁷

I.3.2 Intención autorial

Cuando interpretamos una obra de arte, ya sea un cuadro, un poema o una coreografía, hacemos un esfuerzo por descifrar su significado para mejorar nuestro nivel de entendimiento y apreciación de dicha obra. No obstante, los componentes que intervienen en el desarrollo de un proceso como la interpretación artística son complejos y pueden variar sustancialmente en función de factores como el contexto en el que la obra fue creada, el lenguaje empleado por su autor o incluso la formación y las capacidades del receptor de la obra, entre muchos otros.

El origen del debate moderno sobre el papel de las intenciones de los autores en la interpretación de las obras de arte se remonta a la década de los cuarenta, a partir de textos como “The intentional fallacy” (“La falacia intencional” – 1946)²⁸ de Monroe C. Beardsley, “La mort de l’auteur” (“La muerte del autor” – 1968)²⁹ de Roland Barthes y “Qu’est ce qu’un auteur?” (“¿Qué es un autor?” – 1969)³⁰ de Michel Foucault. Gracias a estas y muchas otras publicaciones, la certidumbre de que las intenciones del autor delimitan el significado de una obra de arte comenzó a ser cuestionada. Por ejemplo,

²⁷ <http://music.sydney.edu.au/research/>, última consulta: 22.11.2016.

²⁸ BEARDSLEY, Monroe C.; WIMSATT, William Kurtz. “The intentional fallacy”. *Sewanee Review*, 1946, vol. 54, nº 3, pp. 468-488.

²⁹ BARTHES, Roland. “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Trad. FERNÁNDEZ MEDRANO, Carlos. Barcelona: Paidós, 1987, pp. 65-71. Versión original: “The death of the author”. *Aspen Magazine*, 1967, vols. 5-6, n. p.

³⁰ FOUCAULT, Michel. “What is an author”. Trad. HARARI, Josué V. En RABINOW, Paul (ed.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984, pp. 101-120. Versión original: “Qu’est-ce qu’un auteur?” *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1969, vol. 63, nº 3, pp. 73-104.

Beardsley restringe abiertamente el poder del autor sobre la obra de arte, según ilustra la siguiente afirmación: “Las palabras y las frases en un poema pueden adquirir significados que no poseían originalmente [...] Una obra de arte puede contener un significado que su autor no pretendía”.³¹ Asimismo, Barthes defendía con rotundidad la posibilidad de establecer una separación entre las intenciones del autor y el significado de su obra, según declaró en el siguiente extracto: “un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector”.³² Igualmente, Foucault se unió a esta “revolución crítica” aportando un discurso contrario al abuso de las intenciones del autor como referente semántico único de una obra de arte, según reflejó en el siguiente análisis: “El autor no es una fuente indefinida de significaciones; limita, excluye y elige; en fin, impide la circulación libre, la manipulación libre, la composición libre, la descomposición y la recomposición de la ficción [obra de arte]”.³³

Aun teniendo muy en cuenta estos antecedentes históricos, esta tesis doctoral ha centrado su atención en el trabajo filosófico más reciente, sobre todo de las dos últimas décadas, dedicado a este debate. En la literatura contemporánea, podemos distinguir tres posiciones principales en lo que se refiere a la conceptualización de las intenciones del autor en la interpretación de una obra de arte. En primer lugar, tenemos el *intencionalismo autorial real* (*actual authorial intentionalism* en su versión inglesa). Esta posición está respaldada por filósofos del arte como Robert Stecker y Noël Carroll. Este último defiende que nuestro objetivo como receptores del mensaje de una obra de arte es entender el significado pretendido por su autor y que, por lo tanto, “nuestras mejores hipótesis sobre sus intenciones reales deben limitar nuestras interpretaciones sobre las obras de arte. El artista [autor] y sus propósitos son relevantes para las interpretaciones artísticas”.³⁴ Esta es la posición, dentro del debate actual, que se

³¹ DICKIE, George; WILSON, W. Kent. “The intentional fallacy: defending Beardsley”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1995, vol. 53, n° 3, pp. 233-250.

³² BARTHES, *op. cit.*, pp. 70-71.

³³ FOUCAULT, *op. cit.*, pp. 118-119.

³⁴ CARROLL, Noël. “The intentional fallacy: defending myself”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, n° 3, 1997, pp. 305-309.

corresponde con la visión unívoca que históricamente se había tenido sobre la interpretación de las obras de arte hasta la “revolución” de los años cuarenta anteriormente explicada.

Por el contrario, *anti-intencionalistas* modernos, como George Dickie y W. Kent Wilson, toman el relevo en el mundo anglosajón de Beardsley, y defienden que el objetivo de la interpretación es entender el significado de una obra de arte y no lo que el autor quiso decir a través de ella.³⁵ En esa línea, Wilson sentenció que “la fijación en las intenciones del autor para responder a cada cuestión interpretativa es limitadora e irrelevante”.³⁶

A medida que el debate ha ido avanzando, las definiciones se han refinado y la terminología ha evolucionado. Y así surgió una tercera alternativa, el *intencionalismo hipotético* (“hypothetical intentionalism” en inglés), que propone que el receptor de una obra de arte debe interpretar su significado desarrollando una hipótesis sobre las intenciones de su autor a partir de la obra en sí misma y no de las evidencias documentales sobre las intenciones del autor.³⁷

Dentro del campo de los *anti-intencionalistas*, surgen nuevas versiones muy prometedoras, como la *teoría de la maximización de valor* (*value-maximization theory* en su versión original) de Stephen Davies.³⁸ Esta teoría propone que la interpretación de una obra de arte consiste en considerar todos los significados posibles con el objeto de elegir aquel que artísticamente sea más valioso. Además, sugiere que el receptor debe considerar las obras de arte como portadores autónomos de significado y centrarse en lo que podría significar (atendiendo al contexto en el que se produce) y no en lo que su autor pretendía.

El proyecto de investigación doctoral que aquí nos ocupa no pretende contribuir a solucionar este debate. Tampoco pretende adscribir de una manera reduccionista a los diferentes compositores e intérpretes a una posición concreta dentro de este debate.

³⁵ DICKIE, WILSON, *op. cit.*, pp. 233-236.

³⁶ WILSON, W. Kent. “Confession of a weak anti-intentionalist: exposing myself”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1997, vol. 55, n° 3, pp. 309-311.

³⁷ LEVINSON, Jerrold. Defending hypothetical Intentionalism”. *British Journal of Aesthetics*, 2010, vol. 50, n° 2, pp. 139-150.

³⁸ DAVIES, Stephen. “Authors’ intentions, literary interpretation and literary value”. *British Journal of Aesthetics*, 2006, vol. 46, n° 3, pp. 223-247.

Nuestra intención es beneficiarnos de la gran riqueza conceptual ofrecida por los textos publicados en esta área de investigación para así poder enriquecer nuestra metodología y capacidad de análisis de lo que tanto compositores como clarinetistas piensan al respecto de cómo las intenciones del compositor deben influir en la interpretación de una obra musical.

I.4 Metodologías

I.4.1 Metodologías del análisis musical

A pesar de que en la presente tesis doctoral las principales metodologías fueron las entrevistas semi-estructuradas y los análisis de grabaciones, el análisis musical de las obras seleccionadas también jugó un papel destacado en la investigación del proceso que llevó a la creación de las obras aquí estudiadas y, en menor medida, ayudó a entender el proceso interpretativo de cada clarinetista. En concreto, junto con el estudio de la estética y el lenguaje compositivo asociados con cada obra, estos análisis sirvieron como documentos de referencia para comprender las declaraciones de las entrevistas y para comprobar lo que hacía cada clarinetista en su respectiva grabación.

Así pues, los análisis, en combinación con las entrevistas, contribuyeron a comprobar la importancia que las inquietudes, anhelos y miedos de los clarinetistas seleccionados tuvieron en la creación de las obras incluidas en esta investigación (morfología y carácter final) y a valorar en qué medida sus virtudes y sus limitaciones como instrumentistas tuvieron relación con la toma de decisiones a nivel compositivo.

Conviene aclarar que la conexión que pudimos establecer entre los análisis musicales y aquellos testimonios en los que los clarinetistas explican su propio proceso interpretativo fue siempre sutil. En este sentido, la información extraída de los análisis musicales en relación al lenguaje compositivo (en general) y a las peculiaridades de cada obra (en particular) fue de vital importancia para captar la opinión de los intérpretes sobre su función en el proceso interpretativo.

Además, un enfoque mayormente descriptivo de estos análisis permitió descifrar tanto el funcionamiento básico de las obras como aquellos aspectos menos evidentes de las entrevistas. Por ejemplo, *Fantasie* es una obra en la que Widmann desarrolla recursos técnicos de máxima dificultad en parte por su gusto por la habilidad instrumental, explícitamente reconocido por él en la entrevista que mantuvimos, y en parte por su fascinación por los contrastes.¹ Por esta razón, el análisis musical de *Fantasie* ayudó a entender tanto este gusto por el virtuosismo y su manera de proyectarlo (velocidad, intervalos amplios, contrastes dinámicos, etc.) como su visión

¹ WIDMANN, Jörg. Entrevista, Anexo C, p. 544.

de un intérprete creativo –a través de un estilo compositivo lleno de alternativas interpretativas–, según explicaba en su entrevista: “¿qué pasaría si hubiese un intérprete que no es un creador? Oh, sería horrible... ¡Imagina!”²

El análisis musical es una disciplina que a lo largo de la historia ha evolucionado hacia metodologías y enfoques diversos. En algunos casos, estas divergencias han llegado a ser de tal magnitud que las estrategias han resultado opuestas o contradictorias. Así, aunque a principios del siglo XX ya existían métodos altamente especializados que analizaban parámetros musicales concretos, (“Schenkeriano” y motivico),³ y más tarde aquellos especializados en música atonal (siendo Forte, Rahn y Perle los autores más destacados),⁴ el musicólogo Nicholas Cook hizo muy popular el análisis estilístico, centrado en aquellos parámetros formales y armónicos que sitúan la obra en un estilo concreto.⁵

No obstante, muchos analistas, conscientes de la imposibilidad de obtener un conocimiento total de una obra a través de su análisis, comenzaron a desarrollar enfoques aún más especializados que centraban su atención en áreas de conocimiento específicas. Esta especialización se intensificó a mediados del siglo XX hasta llegar a análisis musicales que establecían conexiones con áreas como la lingüística y la semiótica (Nattiez),⁶ la psicología (Meyer, Lerdahl y Jackendoff o Imberty)⁷ o las matemáticas (Forte).⁸ En nuestro caso, el área de conocimiento específico en el que se ubica esta tesis, esto es, la investigación performativa, justificó un enfoque altamente especializado de los análisis musicales, dirigidos por un lado a entender la visión analítica de los intérpretes y por otro a servir como fuente de información alternativa a

² *Ibid.*, p. 569.

³ SCHENKER, Heinrich; SALZER, Felix. *Five graphic music analyses/Fünf Umlinie-Tafeln*. North Chelmsford, MA: Courier Corporation, 1933.

⁴ FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973; RAHN, John. *Basic atonal theory*. New York: Schirmer Books, 1980; PERLE, George. *Serial Composition and Atonality*. Londres: Macmillan, 1951.

⁵ COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

⁶ NATTIEZ, Jean-Jacques; DUNSBY, Jonathan M. “Fondements d’une sémiologie de la musique”. *Perspectives of New Music*, 1977, vol. 15, nº 2, pp. 226-233.

⁷ IMBERTY, Michel. *Sémantique psychologique de la musique*. París: Dunot, 1981.

⁸ FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1973.

las entrevistas, más que como un fin en sí mismo. Por último, la extraordinaria disparidad de los estilos compositivos de las obras estudiadas contribuyó a tomar la decisión de plantear un método de análisis que, aunque comparta una línea de trabajo común en todos los casos, fuese flexible e intuitivo.

Independientemente de los condicionamientos surgidos de esta variedad de estilos compositivos y de la especificidad del enfoque, todos los análisis musicales pasaron por tres procesos básicos. En primer lugar, un análisis estilístico que explica el modo en que la obra fue creada, es decir, cómo se combinan sus elementos en un discurso musical. Tradicionalmente el encuadre de las obras en un estilo responde a la convergencia de dichos elementos en unos principios comunes –relacionados con la armonía y la forma– que en la mayoría de casos permiten establecer delimitaciones cronológicas relativamente precisas (Clasicismo, Romanticismo, etc.). Aun compartiendo periodo cronológico, el análisis de las obras incluidas en esta tesis permitió corroborar un contraste estilístico extraordinario que es representativo de la segunda mitad del siglo XX. La información asimilada en este análisis estilístico permitió comprender el proceso creativo de cada compositor y el trabajo interpretativo de los instrumentistas. Por ejemplo, la rigidez estilística que se desprende del análisis de *Domaines* contrasta fuertemente con la visión interpretativa libre que Michel Portal expresó en su entrevista.⁹

En segundo lugar, un análisis formal describe la manera en que el compositor organizó las partes que componen la obra. Lejos de esquemas tradicionales, los análisis muestran estructuras que responden mayormente a consideraciones de tipo rítmico (*Fantasie*), desarrollo motivico (*Dal niente*), armónico (*Clarinet Concierto*) e incluso extra musicales (*D'OM LE VRAI SENS* en relación a los seis tapices que inspiraron la obra).

En tercer lugar, nos centramos en el análisis armónico. La finalidad de este tipo de análisis es estudiar las distintas combinaciones de acordes en una composición musical así como las relaciones establecidas entre dichos acordes y la manera en que se suceden. En la música tonal este tipo de análisis es el más importante por estar íntimamente ligado a la estructura de la composición. No es el caso de las obras seleccionadas en esta investigación que se mueven mayormente en el marco de la

⁹ PORTAL, Michel. Entrevista, Anexo C, p. 393.

atonalidad, a pesar de que pueda haber algún recuerdo al sistema tonal (especialmente en el caso de Concierto para clarinete). Partiendo de esta base, podemos afirmar que la aportación principal de los análisis armónicos completados en esta investigación tuvo como objetivo prioritario una explicación funcional de la armonía, es decir, una descripción a grandes rasgos (secciones o incluso movimientos enteros) de la lógica que siguió cada compositor, siempre que fuese relevante (más en Concierto para clarinete que en *Dal niente*, por ejemplo).

1.4.1.1 *Domaines* para clarinete solo

Este análisis comienza con la aportación de datos básicos sobre las circunstancias que rodearon la creación y estreno de *Domaines*, así como la primera grabación de la versión de conjunto (Michel Portal). A continuación, una breve aclaración del concepto de “azar controlado”, en el que Boulez estaba muy interesado en el momento de la creación de esta obra, resume la visión que el compositor tenía al respecto de esta estrategia compositiva en los años sesenta.¹⁰ En este análisis fue especialmente importante desglosar los mecanismos que originan el mencionado azar controlado y que tienen relación directa con el proceso interpretativo de los tres clarinetistas participantes en este caso de estudio (Alain Damiens, Paul Meyer y Michel Portal).

El primer elemento puramente musical descrito en este análisis se refiere a la ordenación de fragmentos en cada cuaderno, sobresaliente por una simetría que afecta tanto a su distribución independiente como a la comparación entre ellos. De esta simetría surge la primera muestra del concepto de azar controlado a la que nos referimos, obligando al intérprete a elegir un orden de ejecución entre dos opciones posibles. De hecho, al conceder un papel más creativo al intérprete, Boulez delega parte de su poder de decisión como compositor.

El análisis continúa desvelando la serie original sobre la que se construye *Domaines* (la misma que para la Sonata para piano nº 3, aunque en movimiento retrógrado), un dato irrelevante para la ejecución de la obra pero importante para la comprensión más elemental del serialismo integral. Le sigue la construcción de bloques

¹⁰ El concepto de azar controlado será explicado al detalle en la sección 1.2.

sonoros (así como su combinación y disposición), que Boulez toma como base para su composición. El análisis continúa en la misma línea, dedicando un apartado al mecanismo de deducción de duraciones de *Domaines* (series), esto es, secuencias numéricas extraídas de una tabla que toma como base la serie melódica original. El resultado son combinaciones numéricas sobre las que Boulez construyó las duraciones de cada fragmento (en todos los cuadernos).

Una vez descrito el proceso compositivo, este apartado dedicado a *Domaines* se centra en analizar la obra desde un punto de vista interpretativo, es decir, tal y como lo haría cualquier clarinetista para entender el funcionamiento de la obra, tratando de esclarecer cuáles son los materiales principales y de cómo estos pueden ser valorados interpretativamente. Este trabajo se hace atendiendo a la naturaleza musical de cada fragmento y de cada cuaderno, y no al orden de los mismos.

1.4.1.2 Concierto para clarinete y orquesta

El análisis musical del Concierto para clarinete y orquesta de Rautavaara permitió constatar mucha de la información que Stoltzman aportó en su entrevista sobre decisiones compartidas (técnicas extendidas, sonidos sobreagudos, transición entre el segundo y tercer movimiento, etc.) y también favoreció una mejor comprensión de su manera de preparar la obra y de las conclusiones a las que llegó sobre su papel como intérprete.

Al análisis en sí le preceden algunos datos que explican los factores que permitieron la creación de esta obra. En primer lugar, las razones por las que se decidió encargar esta obra a Rautavaara y no a otro compositor, así como la concatenación de eventos que dieron lugar a la colaboración entre él y Stoltzman. En segundo lugar, se describe el contexto que permitió una colaboración tan productiva, así como una descripción de las características básicas de Concierto para clarinete (construcción lenta y espaciada y estilo dramático), es decir, las habituales del estilo neo-romántico maduro de Rautavaara.

Llegados a este punto comienza un análisis pormenorizado de toda la obra, especialmente extenso en el primer movimiento por ser el más complejo, además de punto de partida de los otros dos. Dicho análisis arranca con una explicación de la

estructura básica del movimiento, parecida al primer movimiento de un concierto clásico –introducción, sección central (con re-exposición) y coda–. A continuación se desvela el origen del material melódico y armónico que caracteriza todo el movimiento y que afectará a toda la obra: las escalas compuestas por variadas combinaciones simétricas de tono y semitono. Seguidamente, el análisis entra en una fase de descripción estructural y armónica más detallada que no solo delimita las dimensiones de los diferentes segmentos y secciones que componen este primer movimiento, sino que también se detiene a examinar el movimiento entre centros tonales mayores y menores que caracteriza sus armonías.

Con respecto al segundo movimiento, la metodología sigue la misma lógica. En primer lugar, se describe su carácter más general, es decir, una construcción libre, sencilla y de texturas al servicio de una melodía dominante que el solista repite una y otra vez acompañado por una orquesta que se mantiene en segundo plano. En la siguiente fase, el análisis se centra en la estructura de la obra, compuesta por tres bloques principales a los que se añade una pequeña coda. Finalmente, se realiza una descripción detallada y sistemática de cada segmento y sección.

Con respecto al tercer movimiento, siguiendo el mismo estilo descriptivo, el análisis destaca especialmente cómo Rautavaara recicla su propio material musical, lo transforma (más dinámico, rápido y brillante) y lo reordena. Tal y como ocurrió en los dos movimientos anteriores, la descripción de la estructura ocupa un espacio importante –cinco exposiciones de material temático auto-citado conectadas entre sí mediante cuatro transiciones también inspiradas en material ya existente, además de una coda final–. En esta ocasión el énfasis del análisis recae en el proceso de transformación que sufre el primer movimiento para convertirse en el tercero, esto es, de un estilo dramático a uno ligero. Dicho proceso tiene que ver con un tratamiento distinto de los ritmos, las articulaciones y las armonías que lo convierten en un movimiento de aire épico y virtuoso.

Nuevamente el análisis se basa en una descripción detallada y sistemática de cada segmento y sección, sin perder de vista el punto de vista del intérprete. En conclusión, más que un análisis profundo (estructura, armonía/melodía y ritmo), en Concierto para clarinete hemos intentado describir con rigor aquellas características de

la obra a las que el intérprete tendrá que enfrentarse en el desarrollo de su propia versión de esta partitura.

I.4.1.3 *Dal niente (Intérieur III)* para clarinete solo

Siguiendo los objetivos de esta investigación doctoral, la metodología utilizada en el análisis de *Dal niente* busca una mejor comprensión de aquellos aspectos compositivos relacionados con un proceso creativo donde el compositor recaba la opinión del intérprete y resaltar aquellos otros que puedan ayudar a entender mejor la libertad del intérprete.

En primer lugar se explican las condiciones que favorecieron la creación de *Dal niente*. A continuación, el análisis se ocupa de ubicar *Dal niente* como parte importante de la serie *Intérieur*, creada por Lachenmann en los años sesenta como proceso de experimentación precursor del sistema musical propio que le hizo famoso, la *musique concrète instrumentale*. En conjunto, se hace especial hincapié en las dificultades que planteó en *Dal niente* dicha tendencia a la experimentación, concretamente en el uso de técnicas extendidas poco habituales y en su posterior escritura.

En relación al análisis propiamente dicho, primero se enumeran algunas características comunes a toda la obra, como por ejemplo el constante uso de sonidos que rozan el límite de la audibilidad, la inexistencia de líneas divisorias, o consideraciones relativas a la estructura y la armonía. En este sentido, conviene puntualizar que el estilo compositivo de Lachenmann y la naturaleza experimental de *Dal niente* favorecieron notablemente un enfoque analítico diferente. Dicho enfoque afectó sobre todo al análisis de sus estructuras, que se diferencian del resto de obras por estar ligadas al material musical predominante en cada segmento o sección –ritmo, timbre, técnicas extendidas o la combinación de varios efectos sonoros–. Por otra parte, la importancia de la armonía en *Dal niente* es menor, así que la necesidad de un análisis armónico y melódico decrece en igual proporción por resultar prácticamente irrelevante, dada la naturaleza descriptiva de la metodología del análisis.

Seguidamente, comienza el desglose habitual de la obra en secciones y la consiguiente descripción de sus características, como por ejemplo las numerosas técnicas extendidas que van apareciendo y la función que desempeñan. En todos los

casos, después de un examen minucioso, se valora el potencial impacto emocional de cada estructura. Así pues, la primera sección representa dos mundos paralelos, el del sonido y el del sonido al límite de lo perceptible, que a su vez originan momentos de tensión y distensión. Por supuesto, esta dimensión emocional del análisis entronca directamente con el uso que Lachenmann hace de las técnicas extendidas. Sirva como ilustración que, en la segunda sección, se establece una diferencia clara entre sonidos largos y calmados y sonidos cortos y agitados (representados por el *slap* y el “beso”).¹¹ Por último, este análisis demostró cómo la superposición de capas de información (formadas por técnicas extendidas) ideada por Lachenmann hasta alcanzar un nivel de complejidad máximo coincide con el incremento de tensión emocional.

1.4.1.4 *D’OM LE VRAI SENS* para clarinete y orquesta

Siguiendo la misma dinámica, este análisis da comienzo con una explicación sobre el origen y el proceso de composición de *D’OM LE VRAI SENS*. El primero enumera las razones por las cuales Saariaho decidió embarcarse en la composición de un concierto para clarinete y orquesta, básicamente concentradas en Kriikku, clarinetista al que le une la amistad y al que admira como instrumentista. El segundo apartado centra su interés en la razón que inspiró la composición en sí, esto es, una serie de tapices flamencos de finales del siglo XV, *La Dame à la licorne* (*La dama y el unicornio*). En él se explica la importancia de estos tapices en la obra de Saariaho y la razón por la que le atraían. En el tercer apartado, se describe en detalle uno de los elementos artísticos más innovadores de *D’OM LE VRAI SENS*: la aplicación de movimiento a la interpretación musical del clarinete solista y de algunos miembros de la orquesta. De hecho se hace un recorrido cronológico sobre el desarrollo de la idea hasta las últimas interpretaciones de la obra. Finalmente, el cuarto apartado concluye esta introducción con una exploración del estilo compositivo de Saariaho, haciendo especial énfasis en su estrecha aunque personal relación con la música espectral.

¹¹ El *slap* es un efecto de percusión que se produce al generar un vacío entra la caña y la boquilla. El “beso” es otra técnica extendida que reproduce el movimiento de un beso en la punta de la boquilla.

A continuación, comienza el análisis en sí, centrado en la extraordinaria capacidad evocativa que demuestra Saariaho al componer metáforas sonoras de los cinco sentidos (más un sexto). Así, movimiento a movimiento, se analizan las características que dan forma a las impresiones sonoras del oído, vista, olfato, tacto y gusto (además del misterioso sexto sentido).

La metodología utilizada en el análisis de *D'OM LE VRAI SENS* continúa siendo descriptiva. De hecho, este análisis pone de manifiesto cómo la evidente naturaleza simbólica de esta obra y su estilo compositivo abierto invitan a una interpretación más libre. Esta idea refuerza la elección de un tratamiento analítico más centrado en la impresión que en el detalle. Igual que en los casos anteriores, el objetivo ha sido conseguir un enfoque cercano al que emplearía un intérprete como Kriikku.

I.4.1.5 *Fantasie* para clarinete solo

El caso de Jörg Widmann es con diferencia el más especial de esta tesis doctoral por tratarse de un compositor que escribe para sí mismo, un hecho singular que convierte este análisis en un retrato del máximo grado de influencia que un intérprete puede ejercer sobre un compositor. Así se explica en la introducción al análisis, con detalles que aclaran la conexión entre *Fantasie* para clarinete solo y el repertorio que Widmann practicaba como clarinetista por aquel entonces.

Constatamos una fascinación por la música de Weber, y su repertorio para clarinete, y una gran admiración por Stravinsky, y sus *Tres Piezas* para clarinete solo, que en esta obra marcan una tendencia a combinar tradición y modernidad. Del primero, *Fantasie* hereda una predilección por el virtuosismo; del segundo, la impresión de estar afrontando en un reto constante, la sensación de estar obligado a reinterpretar categorías del pasado (dinámicas, timbres, registros, etc.) y el entusiasmo por estar participando en un proceso creativo innovador (armonías, melodías, sonido, pero sobre todo el rechazo del ritmo métrico más tradicional). Por último, la introducción concluye con una argumentación sobre el origen de la fantasía como fundamento de la obra, en la que se afirma que está relacionado con el gusto de Widmann por la improvisación y su admiración por aquellos compositores que la usaban como herramienta de trabajo. Entre dichos compositores destacaba Schumann.

La metodología utilizada en este análisis sigue la misma línea que los anteriores, con la única excepción de que, en lugar de examinar aspectos de la composición donde el intérprete pudo influir al compositor, aporta evidencias de cómo los conocimientos, la experiencia y los gustos de Widmann como clarinetista estuvieron presentes en la composición de *Fantasie*. Además, este análisis también coincide en resaltar otras cuestiones ligadas al papel del intérprete en el proceso creativo de un compositor, solo que desde la perspectiva de un intérprete que conoce perfectamente las intenciones del compositor (él mismo).

Como es habitual, las primeras líneas de este análisis enumeran algunas características generales de *Fantasie*. Por un lado, se describe la estructura de la pieza, un único movimiento dividido en cinco secciones, y por otro se hace referencia al estilo rapsódico que impregna toda su organización, menos calculado y más libre. Por otro lado, nada más comenzar, se explica el primer ejemplo de la influencia que el Widmann intérprete ejerció sobre el Widmann compositor, es decir, un multifónico (representativo de un estilo compositivo moderno) combinado con un arpeggio de corte tonal (representativo de un estilo compositivo tradicional).

Respecto a la primera sección, el análisis explica la importancia del contraste entre sus cuatro segmentos como parte fundamental del carácter de la misma (cambios dinámicos bruscos, registros antagónicos, intervalos amplios, etc.), y muestra claramente el gusto del Widmann intérprete por el virtuosismo. Una vez más, utilizamos el análisis armónico descriptivo ya empleado en otras obras, poniendo de manifiesto la inspiración tonal de *Fantasie*. Por otra parte, la segunda sección sigue empleando segmentos estructurales y centros tonales altamente contrastantes, aunque esta vez coloreados por cromatismos que la acercan a un lenguaje más modernista. Le sigue una tercera sección en la que el gusto como instrumentista por el virtuosismo y el estilo improvisado reaparecen para demostrar que este es un caso de estudio singular dado que el compositor es potencialmente el intérprete de su propia obra. Por último, el análisis describe la evolución de las secciones cuatro y cinco, que básicamente insisten en las ideas de desarrollos temáticos desordenados y estilo improvisado.

I.4.2 Metodología del análisis en una investigación cualitativa

I.4.2.1 Consideraciones generales

La presente tesis doctoral asumió como objetivo principal el análisis en profundidad de las reflexiones de algunos de los compositores y clarinetistas más sobresalientes del panorama internacional actual. En este capítulo explicaremos cómo el análisis de esos valiosos testimonios nos permitió explicar de forma rigurosa y sistemática el papel que estos intérpretes jugaron en la creación de cuatro de las cinco obras para clarinete aquí estudiadas, así como la visión de estos profesionales sobre la libertad interpretativa.

A fin de llevar a cabo con las máximas garantías metodológicas el análisis de las diez entrevistas que finalmente tuvieron lugar,¹ decidimos seleccionar la teoría fundamentada (*grounded theory* en su versión original) como modelo de metodología para esta fase de la tesis. Dentro del amplio abanico de metodologías vigentes en investigaciones cualitativas,² consideramos que esta era la que se ajustaba con mayor precisión a nuestras necesidades. De hecho, en las últimas décadas la teoría fundamentada se ha tomado como referencia en estudios relacionados con las artes

¹ No fue posible completar la entrevista a Pierre Boulez por las razones ya explicadas en la sección “I.2.2 Obras seleccionadas”.

² SPENCES, Liz; RITCHIE, Jane; O’CONNOR, William. “Analysis: practices, principles and processes”, pp. 200-201. En RITCHIE, Jane; LEWIS, Jane. (eds.) “Analysis: practices, principles and processes”. *Qualitative research practice: a guide for social science students and researchers*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2003, pp. 199-218. Las principales metodologías en investigaciones cualitativas expuestas en este texto son: (a) relatos historiográficos, que detallan el modo de vida de individuos particulares; (b) historia vitales, como colección de historias sobre temas comunes; (c) análisis narrativo, que se centra en la manera en que está construida la narración, la intención del que narra y la naturaleza del que recibe el mensaje; (d) análisis de contenido, en el que son analizados tanto el contenido como el contexto; (e) análisis de conversación, que se centra en la estructura de la conversación y además clasifica la interacción en términos de sistemas lingüísticos; (f) análisis del discurso, cuyo objetivo está relacionado con la manera en la que se transmite el conocimiento en un discurso; (g) inducción analítica, que identifica leyes y problemas esenciales, formulando y comprobando hipótesis, luego reformulándolas o redefiniendo el problema hasta que todos los casos encajen en la hipótesis; (h) norma y análisis de evaluación, cuyo objetivo es dar respuesta a programas sociales.

escénicas (música, danza y teatro), además de ser tradicionalmente popular en campos como la sociología, la enfermería, la educación y la psicología, así como en otros ámbitos de las ciencias sociales.³

Con la ayuda de un meticuloso análisis, como afirman Strauss y Corbin, el método de la teoría fundamentada persigue la generación de categorías (contenidos) – así como de sus correspondientes sub categorías– y la identificación de relaciones entre ellas.⁴ El propósito es desarrollar una teoría que vaya más allá de la mera descripción de pensamientos, opiniones y razonamientos de los sujetos entrevistados. En nuestro caso, gracias a la interrelación de las ideas que obtuvimos en las entrevistas semi-estructuradas, pudimos comprobar que esta metodología era capaz de ayudarnos a una formulación rigurosa de las reflexiones de los profesionales entrevistados. Para ser más exactos, en ese ejercicio de orden y clasificación de la información, nuestra metodología atendió a dos procesos concretos: por un lado la relación de colaboración establecida entre los compositores y clarinetistas seleccionados en la composición de obras concretas y por otro el grado de libertad interpretativa alcanzado por dichos clarinetistas en la ejecución de las obras en cuestión.

1.4.2.2 Teoría Fundamentada

El análisis cualitativo es un proceso que requiere mucho tiempo. Como ya anunciaban Spences, Ritchie y O'Connor, los datos que se manejan son generalmente extensos, ricos en detalles descriptivos y, en consecuencia, difíciles de tratar. Tanto es así que pueden adoptar la forma de cientos o incluso miles de páginas de transcripciones de entrevistas.⁵ Para esta investigación, después de varios viajes a Madrid, París, Friburgo y Stuttgart en los años 2013 y 2014, registramos un cómputo total de 208 páginas en transcripciones de entrevistas. Estos testimonios nos permitieron extraer de

³ CRESWELL, John. W. "Grounded theory. Definition background". *Qualitative inquiry and research design: choosing among five approaches*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2007, pp. 147-173.

⁴ STRAUSS, Anselm L.; CORBIN, Juliet. "Coding procedures". *Basics on qualitative research: grounded theory procedures and techniques*. Thousand Oaks, CA: Sage, 1990, p. 160.

⁵ SPENCES, RITCHIE, O'CONNOR, *op. cit.*, p. 211.

primera mano patrones de actuación y, sobre todo, opiniones altamente cualificadas de un valor extraordinario. Por otro lado, sabíamos que la reducción de estos datos era un asunto que debía ser manejado cuidadosamente para que tanto los términos originales como los pensamientos y puntos de vista de los participantes no se perdiesen, ya que es tentador moverse directamente de las transcripciones a conceptos más abstractos.⁶ Para conseguirlo, incluimos palabras literales de los textos analizados, procedimos al emparejamiento de declaraciones, al acopio de datos por categorías, a la identificación en los datos de una estructura general y a la creación de representaciones gráficas de los datos sintetizados, entre otras técnicas dentro de la ortodoxia de la metodología cualitativa. Con todo, fuimos capaces no solo de movernos a través del conjunto de datos con bastante facilidad para encontrar categorías temáticas y asociaciones conceptuales, sino que además conseguimos que las ideas y conceptos desarrollados tanto por los compositores como por los intérpretes seleccionados estuviesen arraigados dentro de los datos.⁷

I.4.2.3 Codificación abierta

En esta fase de la metodología, el investigador debe formar bloques de información agrupando datos en categorías cada vez más generales.⁸ Sabíamos que la identificación de estos bloques de información (categorías) y la familiarización con su contenido eran de vital importancia para que el proceso analítico de las entrevistas se pudiera llevar a cabo de manera efectiva. Por ello hicimos una cuidadosa lectura, localizamos los mencionados bloques de información y seleccionamos los temas que entendimos que eran especialmente relevantes, sobre todo aquellos en los que queríamos profundizar. Eso sí, como primera medida de precaución, a fin de evitar vernos obligados a volver a las transcripciones para entender completamente los puntos

⁶ HUBERMAN, A. Michael; MILES, Matthew. B. "Data management and analysis methods". En DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (eds.). *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage publications, 1994, pp. 10-12.

⁷ GLASER, Barney. G.; STRAUSS, Anselm. L. "Generating theory by comparative analysis". *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine, 2009, p. 65.

⁸ STRAUSS, CORBIN, *op. cit.*, pp. 61-74.

de vista de los participantes, incluimos suficientes datos y contexto en cada bloque de información. Como segunda medida, al igual que en la fase de codificación abierta, mantuvimos las descripciones de cada bloque de información cerca de los datos originales, conservando las expresiones utilizadas en las entrevistas.⁹

Los bloques de información muestran claramente la relación entre datos y facilitan la detección de conexiones entre los pensamientos y las experiencias de los personajes entrevistados.¹⁰ Una vez conseguimos sintetizar el material con propiedades similares e identificar los temas, las ideas y las categorías, fue posible ordenar los resultados bajo epígrafes en los que se incluía un volumen de datos cada vez mayor, es decir, creamos bloques de información más generales, con temas principales. En definitiva, en este ejercicio de profundización encontramos categorías que aparecían en más de un sujeto y, por lo tanto, fácilmente vinculables. Esto nos guió hacia un pequeño y definitivo grupo de categorías que condensa las ideas y convicciones de nuestros entrevistados en relación al intérprete y su importancia en el proceso creativo de una obra musical y a su libertad de acción frente a la partitura.

I.4.2.4 Codificación axial

La codificación axial se produce después de la codificación abierta y consiste en una clasificación intensiva alrededor de una categoría; este paso sirve para refinar y diferenciar conceptos que ya existen.¹¹ Esta clasificación más sistemática se utiliza para organizar los datos de manera más detallada, para identificar los primeros hallazgos y para extraer la información de aquellas preguntas de la investigación centradas en comprender cómo los individuos experimentan el proceso objeto de estudio. Se trata de comprender las condiciones causales (qué factores provocaron el fenómeno), estrategias (acciones tomadas en respuesta al fenómeno), condiciones contextuales y de intervención (factores situacionales) y consecuencias (resultados del uso de las

⁹ BERG, Bruce Lawrence. "Content analysis as a technique". *Qualitative research methods for the social sciences*. Boston: Allyn and Bacon, 2001, pp. 240-241.

¹⁰ SPENCES, RITCHIE, O'CONNOR, *op. cit.*, p. 204.

¹¹ MAYRING, Philipp. "Qualitative content analysis". *A companion to qualitative research*. London: Sage, 2004, pp. 266-269.

estrategias).¹² Esto implicó que nos involucrásemos en un nuevo proceso de codificación en el que revisamos la base de datos para dar profundidad a las categorías.

I.4.2.5 Codificación selectiva

Como afirma Naresh Pandit, “la codificación selectiva tiene que ver con la integración de las categorías que han sido desarrolladas para formar el marco teórico inicial”. Es decir, que en esta fase del análisis el investigador empieza a desarrollar proposiciones (o hipótesis) que interrelacionan las categorías, o dicho de otra manera, empieza a escribir una historia que conecta las categorías.¹³ Revisamos los datos ordenados en los bloques de información y generamos explicaciones a través de análisis de los casos a nivel individual y de subgrupos. Esta fue sin duda la fase más delicada del análisis ya que el margen interpretativo es mayor.

Llegados a esta fase del análisis conviene aclarar dos términos: contenido manifiesto y contenido latente. Este enfrentamiento de conceptos constituye una de las controversias más importantes del análisis cualitativo y se refiere a si el análisis debería estar limitado a elementos que están presentes de manera evidente (contenido manifiesto) o extendido a un contenido más oculto (contenido latente). Según expone Bruce L. Berg, en el análisis del contenido latente el investigador hace una lectura interpretativa en la que detecta significado subyacente, mientras que en el análisis del contenido manifiesto son los documentos los que proporcionan directamente el medio para elaborar una tesis o desarrollar una idea.¹⁴ En nuestro caso, la mayoría de nuestras explicaciones estuvieron basadas en razones explícitas aportadas por los mismos participantes, esto es, en contenido manifiesto. En los casos en que expusimos razones implícitas inferidas por nosotros mismos tuvimos mucho cuidado en explicar las

¹² BREUER, Franz. “Qualitative methods in the study of biographies, interactions and everyday life contexts: the development of a research style”. En *Forum qualitative sozialforschung/Forum: qualitative social research*, 2000, vol. 1, n° 2. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/index>, última consulta: 11 mayo 2017.

¹³ PANDIT, Naresh R. “The creation of theory: a recent application of the grounded theory method”. *Qualitative Report*, 1996, vol. 2, n° 4, pp. 1-15.

¹⁴ BERG, *op. cit.*, p. 242.

evidencias que nos llevaron a esas interpretaciones mediante la inclusión de extractos detallados de las declaraciones.

1.4.2.6 Fase de escritura

En la redacción de nuestros análisis empleamos los tres tipos de cita sugeridos por Creswell. La primera consistió en citas cortas, fáciles de leer, que ocupan poco espacio y que emanan del propio texto de su narrador. El segundo tipo fueron citas insertadas en la propia narrativa del investigador, cortas y que aportan evidencias venidas de los propios participantes. El tercer y último tipo fueron las citas largas, que se refieren a conceptos cuya comprensión es más compleja, quizás las más difíciles de usar porque suelen contener más de una idea.¹⁵

Es obvio que cualquier forma de escribir en una investigación cualitativa contiene un alto grado de reflexión, interpretación y posicionamiento por parte del investigador.¹⁶ No en vano, precisamente una de las características más atractivas de las entrevistas semi-estructuradas es la gran flexibilidad de esta metodología para recopilar las reflexiones y las opiniones de los sujetos participantes, si bien es cierto que, en ocasiones, la información recopilada resulta poco evidente o ambigua, aunque no por ello menos valiosa. En cualquier caso, pensamos que el desarrollo meticuloso y sistemático de las técnicas de análisis explicadas en los apartados anteriores nos ofrece una base sólida para resolver las dificultades derivadas precisamente de algunas de las grandes virtudes de los testimonios recopilados: la espontaneidad, naturalidad, sinceridad y vehemencia de los participantes van frecuentemente acompañadas de complejidades interpretativas, como expresiones y pensamientos inacabados o a medio formular, cambios bruscos en la orientación de las explicaciones, paréntesis y meandros narrativos, uso ambiguo de expresiones y conceptos, por poner algunos de los ejemplos más obvios.

Como guía última de nuestra labor, nunca perdimos de vista que la misión principal del analista en una investigación cualitativa es la de dar voz a los participantes. Las citas se revelaron como la mejor manera de crear espacios en los que el participante

¹⁵ CRESWELL, *op. cit.*, p. 182.

¹⁶ *Ibid.*, p. 178.

se expresase sin ningún tipo de contaminación, a la vez que dieron al investigador la oportunidad de demostrar sus interpretaciones con evidencias.

I.4.3 Metodología de la entrevista cualitativa semi-estructurada

Como ha quedado esbozado en nuestra explicación sobre la metodología del análisis en una investigación cualitativa (sección I.4.2), una herramienta clave de esta tesis doctoral es la entrevista semi-estructurada. La necesidad de comprender con precisión una temática tan compleja como la aquí estudiada nos ha hecho optar por un estilo de entrevista flexible que, a través del diálogo directo con los compositores e intérpretes que han participado, nos ha permitido recabar unos testimonios muy ricos en explicaciones sustanciales y detalles ilustrativos.

I.4.3.1 Plan estratégico

Un plan estratégico previo nos ayudó a definir las líneas a seguir en nuestra investigación:¹

- (a) Construcción de un modelo abierto: el valor de la investigación cualitativa reside en el ánimo de comprender, no en el de cuantificar datos. Por esta razón el tipo de preguntas diseñadas invita a la expresión de opiniones.
- (b) Definición de preguntas: esta parte del trabajo implica aclarar aquello que es susceptible de ser investigado sin que resulte demasiado abstracto, por lo que debe estar centrada únicamente en aquellos aspectos más pertinentes, útiles y factibles.
- (c) Construcción de un diseño en torno a casos concretos (casos de estudio): este paso consiste en la identificación y selección de aquellos sujetos que son potencialmente capaces de proporcionar la información más relevante y rica.
- (d) Logística: es importante conseguir la tecnología adecuada para la grabación de las entrevistas, buscar un lugar adecuado donde llevarlas a cabo y siempre es

¹ Esta sección se ha basado mayormente en el siguiente texto: LEWIS, Jane. "Design issues". En RITCHIE, Jane; LEWIS, Jane (eds.) *Qualitative research practice: a guide for social science students and researchers*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2003, pp. 147-176. Además, se han seguido estos otros textos: HAMMERSLEY, Martyn; ATKINSON, Paul. "Research design: problems, cases and samples". *Ethnography: principles in practice*, London: Routledge, 1995, pp. 20-40; RUBIN, Herbert J.; RUBIN, Irene S. "Designing research for the responsive interviewing model", "Designing for quality". *Qualitative interviewing: the art of hearing data*. Thousand Oaks, CA: Sage, 1995, pp. 41-70.

interesante elaborar una estimación económica y temporal sobre la investigación.

I.4.3.2 Entrevistas semi-estructuradas

Son uno de los principales métodos de recopilación de información utilizados en una investigación cualitativa. A menudo son descritas como una forma de conversación en la que el participante acepta ser entrevistado por un periodo de tiempo previamente establecido, en un lugar en particular y tratando un tema en concreto. Por su parte, el investigador tiene como misión propiciar que el entrevistado hable sobre sus pensamientos, opiniones y experiencias. Para conseguirlo, este tipo de entrevistas propone una serie de preguntas predeterminadas y abiertas que favorecen el desarrollo de respuestas libres y razonadas y que permiten ir más allá de cuestiones formalmente estructuradas.

I.4.3.3 Fundamentos

- (a) Principales características: la característica más general de las entrevistas semi-estructuradas es que los conceptos de estructura y flexibilidad son perfectamente combinables. Además, su naturaleza interactiva permite obtener información que sería imposible de recabar de otra manera. No obstante, este nivel de profundidad no se consigue de manera absolutamente espontánea, sino que depende de la pericia del investigador y de las técnicas que utilice.²
- (b) Requisitos de un entrevistador: además de una buena capacidad para escuchar, la concentración y la lógica son habilidades que permiten al entrevistador seguir correctamente el curso de los razonamientos del entrevistado. Asimismo, la curiosidad es un activo esencial que ayuda a continuar preguntando y, de este

² En esta sección hemos seguido LEGARD, Robin; KEEGAN, Jill; WARD, Kit. “In-depth interview”. En RITCHIE, LEWIS, *op. cit.*, pp. 138-169. Además, hemos consultado este otro texto: FONTANA, Andrea; FREY, James. H. “The interview: from structured questions to negotiated text”. *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2000, vol. 2, nº 6, pp. 645-672.

modo, ampliar la información obtenida. Por último, la eficiencia y la preparación de una entrevista semi-estructurada incluye coordinar todo con suficiente antelación: ser puntual, garantizar que el equipo de grabación se encuentra en buen estado, asegurarse de que el lugar de la entrevista reúne las condiciones necesarias, etc.

I.4.3.4 Establecimiento de relaciones

- (a) Acceder al entrevistado: un buen entrevistador debe ser sensible a la jerarquías o estructuras organizativas. Por ejemplo, habrá sujetos que prefieran llegar a acuerdos a través de una tercera persona (representante artístico, editor, etc.). Además, es posible que algunos entrevistados planteen exigencias respecto al lugar, tipo de preguntas, tiempo a invertir, etc.³
- (b) Desarrollo de relaciones en la investigación: para conseguir cierta empatía que facilite la conversación y que el entrevistado se sienta cómodo, lo primero que este debe percibir es interés y respeto por parte del investigador. Por regla general, el sujeto también responde positivamente cuando el entrevistador muestra una sensación de tranquilidad (tono de voz y expresión corporal), así como fluidez en el uso de la lengua elegida por el participante. En buena lógica, la entrevista no debe ser un foro que el investigador deba usar para demostrar sus conocimientos, esto puede convertirse en un elemento intimidatorio que resulte en respuestas incompletas o poco comprometidas. Por último, a fin de no condicionar al entrevistado, debemos transmitir la sensación de que no hay respuestas correctas o incorrectas, evitando corregir errores o malentendidos y absteniéndose de hacer comentarios sobre la respuesta. De la misma manera, nos abstendremos de resumir la respuesta del entrevistado, rematar una respuesta o de hacer comentarios como “bien”, “vale”, “sí”, “entiendo”, etc.

³ Esta sección se ha desarrollado en base a LEGARD, KEEGAN, WARD, *op. cit.*, pp. 142-144. También hemos utilizado los siguientes textos: MARSHALL, Catherine; ROSSMAN, Gretchen B. “The researcher’s role: issues of personal biography, positionality, entry, rapport, reciprocity and ethics”. *Designing qualitative research*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2011, vol. 3, pp. 112-131; SEIDMAN, Irving. “Interviews and the philosophy of qualitative research”. *Journal of Higher Education*, 2004, vol. 75, nº 1, pp. 127-132.

- (c) Consideraciones éticas: como en cualquier estudio de investigación, el entrevistador debe obtener el consentimiento informado de los participantes. Esto significa proporcionarles información sobre el propósito del estudio, cómo se utilizarán los datos, qué otros sujetos participan en la investigación, cuánto tiempo será necesario, etc. Además, si la información que se va a guardar no es anónima, como es el caso en este proyecto, el investigador debe obtener el correspondiente permiso por escrito del participante.

I.4.4.1 Etapas

- (a) Primera etapa: al llegar al lugar de la entrevista, el investigador debe ser consciente de que el participante puede sentirse ansioso o incluso un poco hostil al principio. El investigador tiene que mostrarse confiado y relajado.⁴
- (b) Segunda etapa: una vez estén dispuestos a comenzar se procederá a la presentación de la investigación: el investigador comenzará introducirá el tema y pedirá permiso para grabar la entrevista.
- (c) Tercera etapa: las preguntas iniciales son una oportunidad para recopilar información contextual. De manera informal, el entrevistador solicitará información de fondo, es decir, hará algunas preguntas de seguimiento que le ayudarán a establecer el escenario de la entrevista.
- (d) Cuarta etapa: ya inmersos en la entrevista, el entrevistador debe guiar al entrevistado a través de los temas clave.
- (e) Quinta etapa: alrededor de cinco a diez minutos antes del final de la entrevista, el investigador debe señalar la proximidad del final de la misma.
- (f) Sexta etapa: una vez finalizada la entrevista, el entrevistador agradecerá al participante su colaboración y le insistirá sobre las garantías en relación al uso del material grabado y de la entrevista. Además, tendrá en cuenta que, una vez finalizada la entrevista, suelen aflorar reflexiones que también pueden ser interesantes para la investigación.

⁴ LEGARD, KEEGAN, WARD, *op. cit.*, pp. 144-146.

I.4.3.6 Tipos de pregunta

- (a) Preguntas de contenido: este tipo de pregunta está diseñada para abrir el campo de investigación. Dentro de este apartado, a su vez, podemos hablar de:⁵
 - (i) Preguntas iniciales, que son las primeras que haremos para comenzar a tratar un tema.
 - (ii) Preguntas dimensionales, que utilizaremos para centrar al participante en temas o conceptos específicos.
 - (iii) Preguntas en perspectiva, que invitan al participante a considerar las dimensiones o subtemas que el investigador desea explorar.
- (b) Preguntas en detalle: están diseñadas para una exploración en profundidad. Existen varios tipos:
 - (i) Preguntas amplificadoras, del tipo “¿Puede ponerme un ejemplo de un caso en el que...?”, “Cuando usted dice que estaban compartiendo el proceso de generación de material musical, ¿qué le dio esa impresión?”
 - (ii) Preguntas exploratorias, que examinan los puntos de vista y sentimientos que subyacen a las descripciones de comportamiento, acontecimientos o experiencias.
 - (iii) Preguntas explicativas, con las que intentaremos comprobar las motivaciones (por ejemplo, “¿Por qué?”)
 - (iv) Preguntas aclaratorias, que nos servirán para aclarar términos y tener una mejor comprensión del lenguaje, precisar los detalles, secuencias, etc.
- (c) Preguntas en profundidad: este tipo de pregunta se refiere a todas aquellas que podrían ser evidentes o banales, pero que muy al contrario podrían revelar una complejidad o detalle que el investigador podría obviar, como por ejemplo: “Esto puede sonar como una pregunta obvia, pero ¿por qué...?”

⁵ En esta sección nos hemos servido de estos textos: LEGARD, KEEGAN, WARD, *op. cit.*, pp. 148-164; SPRADLEY, James. “Asking descriptive questions”, “Asking structural questions”, “Asking contrast questions”. *The ethnographic interview*. Long Grove, IL: Waveland Press, 2016, pp. 78-91, 120-131, 155-172.

I.4.3.7 Dificultades generales

- (a) Contestación parcial o problemática de las preguntas: el equilibrio entre entrevistador y entrevistado se hace más difícil cuando el participante es particularmente dominante. Si este es el caso, tendremos que decidir sobre la marcha entre centrarnos solo en algunos temas o tratar de organizar otra entrevista. Por otro lado, si el participante se muestra esquivo, tendremos que ser corteses pero firmes y enfatizar la necesidad de cubrir todas las áreas que abarcan la investigación. También puede darse el caso de participantes que respondan algo diferente a lo que se les ha preguntado, en cuyo caso es importante reconducir la situación a la pregunta original. Otra situación muy común es que encontremos participantes que respondan muy brevemente o digan que no tienen una visión o experiencia relevantes. En este caso tendremos que improvisar y hacer la misma pregunta de otra manera, o rehacerla más tarde.⁶
- (b) Respuestas confusas: conseguir llevar al participante de vuelta a la temática de la entrevista es una de las tareas más difíciles para el investigador. En caso de que la respuesta se esté complicando de tal manera que consideremos que no nos va a ayudar, podríamos utilizar el lenguaje corporal para indicar que queremos interrumpir. Aún más sencillo es dar a entender que lo que han dicho ha quedado satisfactoriamente entendido, aunque no sea así. Un cambio de rumbo a tiempo puede ser muy efectivo, es decir, dirigir la entrevista a otra sección totalmente diferente. Otra técnica muy útil es evitar el contacto con los ojos, algo que, con casi toda probabilidad, hará que decaiga la motivación del entrevistado por desarrollar una respuesta confusa. Preguntar de manera más directa también puede ayudar a que el participante se centre en lo que se le está preguntando. Por último, en casos extremos, habría que mencionar que el tiempo corre y que hay aún temas que deben ser tratados.

⁶ FINCH, Helen; LEWIS, Jane. "Conducting the discussion". En RITCHIE, LEWIS, *op. cit.*, pp. 180-184.

I.4.3.8 Consideraciones prácticas

- (a) Programación de citas: la duración de las entrevistas debe reflejar el tiempo que el entrevistado quiere invertir en ellas. En general, se requiere al menos una hora.⁷
- (b) Lugar: la elección del lugar a menudo se deja al participante, ya que así se facilita su propia comodidad y tranquilidad. Por lo general, será su casa o su lugar de trabajo, aunque algunos participantes prefieren ser entrevistados fuera de su entorno personal. En cualquier caso, el investigador debe estar dispuesto a buscar un emplazamiento alternativo, si esto es lo que desea el participante. El ambiente debe favorecer la concentración (privado, tranquilo y cómodo).
- (c) Grabación: es altamente deseable grabar la entrevista en audio y que el investigador tome notas durante la misma. Por otra parte, es esencial comprobar el funcionamiento del equipo de grabación, antes e inmediatamente después de la entrevista, además de presentarse con baterías de repuesto.
- (d) Establecimiento de un clima de familiaridad: antes de empezar la entrevista propiamente dicha, es aconsejable invertir algo de tiempo charlando sobre el tema de la investigación para propiciar que ya haya una cierta conexión con el entrevistado.

⁷ La mayoría del material en esta sección está derivado de LEGARD, KEEGAN, WARD, *op. cit.*, pp. 165-168. También nos han resultado útiles los siguientes textos: SPRADLEY, *op. cit.*, pp. 45-68; LOFLAND, John; LOFLAND, Lyn. H. "Getting in", "Getting along". *Analysing social settings*. Belmont, CA: Wadsworth, 1995, pp. 33-80; RUBIN, Herbert J.; RUBIN, Irene S. "Listening, hearing and sharing". *Qualitative interviewing: the art of hearing data*. Sage, 2011, pp. 1-12.

I.4.4 Metodología del análisis de las grabaciones

I.4.4.1 Orígenes del análisis de la grabación

La curiosidad por el estudio del sonido grabado ha existido desde el principio de la historia de su registro –en 1860, Leon Scott inventó el primer aparato grabador de sonido (el fonógrafo) y, en 1877, Thomas Edison creó el fonógrafo, el dispositivo para reproducir sonidos grabados más común en las últimas décadas del siglo XIX–.¹ Sin embargo, el desarrollo de técnicas y metodologías especializadas que permitiesen el análisis de grabaciones musicales fue una tarea que la comunidad científica solo comenzó a dominar bien entrada la segunda mitad del siglo XX.

Entre las primeras referencias relevantes en este campo se encuentran las investigaciones que en los años ochenta y noventa llevó a cabo el profesor del MIT (Massachusetts Institute of Technology) David Epstein (1930-2002),² en las que teorizó sobre el papel que el tiempo y el movimiento han jugado en la evolución de la música de todas las culturas –según explica su libro *Beyond Orpheus: studies in musical structure*–.³ Además, partiendo de mediciones temporales de cintas grabadas, Epstein determinó el tiempo musical como el elemento crítico fundamental del que parten los rasgos más característicos de cualquier interpretación,⁴ –según aparece en su libro *Shaping time: music, the brain and performance*–.⁵

Por otro lado, una referencia imprescindible en este campo son las investigaciones llevadas a cabo en la década de los noventa por el profesor Bruno Repp (n. 1944), de los Haskins Laboratories de la Universidad de Yale, ya que en ellas se introduce por primera vez la aplicación de tecnología informática para analizar grabaciones.

¹ MARANISS, H. S. “A dog has nine lives: the story of the phonograph”. *The annals of the American academy of political and social science*, vol. 193, nº 1, 1937, pp. 8-13.

² <http://news.mit.edu/2002/epstein>, última consulta: 13.03.2016.

³ EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus: studies in musical structure*. Cambridge, MA: MIT Press, 1979.

⁴ Una teoría que la comunidad científica considera insuficiente hoy en día. En la actualidad son tenidos en cuenta no solo la duración sino otros parámetros como la intensidad, la frecuencia y el timbre.

⁵ EPSTEIN, David. *Shaping time: music, the brain, and performance*. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1995.

Concretamente, Repp fue pionero en el uso de editores de ondas sonoras capaces de medir el tiempo y la dinámica.⁶ Actualmente, el empleo de lenguajes informáticos avanzados para el análisis de ondas –como los espectrogramas que analizan el ritmo, la melodía y la armonía– se ha convertido en una práctica habitual. De hecho, la proliferación de software específicos aplicados al análisis de grabaciones se ha convertido en algo fundamental en el desarrollo de nuevas metodologías. Entre dichos programas informáticos se encuentra Sonic Visualiser, el software que utilizaremos en esta investigación y que describiremos más en profundidad en el siguiente apartado.⁷

I.4.4.2 Referencias metodológicas

El motivo de que haya diferentes formas de analizar grabaciones es que existen muchas razones para hacerlo. Es decir, analizar una grabación no significa lo mismo para un técnico de sonido que para un psicólogo, de la misma forma que tampoco

⁶ REPP, Bruno H. “Diversity and commonality in music performance: an analysis of timing microstructure in Schumann’s ‘Träumerei’”. *Journal of the Acoustical Society of America*, 1992, vol. 92, nº 5, pp. 2546-2568. No obstante, Repp fue autor de otros muchos artículos que profundizan en este ámbito: “Probing the cognitive representation of musical time: structural constraints on the perception of timing perturbations”. *Cognition*, 1992, vol. 44, pp. 241-281; “A constraint on the expressive timing of a melodic gesture: evidence from performance and aesthetic judgment”. *Music Perception*, 1992, vol. 10, nº 2, pp. 221-242; “Some empirical observations on sound level properties of recorded piano tones”. *Journal of the Acoustical Society of America*, 1993, vol. 93, nº 2, pp. 1136-1144; “Music as motion: a synopsis of Alexander Truslit’s ‘Gestaltung und Bewegung in der Musik’”. *Psychology of Music*, 1993, vol. 21, nº 1, pp. 48-72; “Relational invariance of expressive microstructure across global tempo changes in music performance: an exploratory study”. *Psychological Research*, 1994, vol. 56, nº 4, pp. 269-284; “On determining the basic tempo of an expressive music performance”. *Psychology of Music*, 1994, vol. 22, nº 2, pp. 157-167; “The tritone paradox and the pitch range of the speaking voice: a dubious connection”. *Music Perception*, 1994, vol. 12, nº 2, pp. 227-255.

⁷ Sonic Visualiser fue creado al amparo del AHRC Centro de Investigación para la Interpretación Musical, donde los profesores John Rink, Nicholas Cook, Daniel Leech-Wilkinson y Eric Clarke actualmente dirigen cuatro líneas de investigación relacionadas con el mundo de la interpretación musical: *Analysing Motiv* (John Rink), *Gesture in Schubert* (Daniel Leech-Wilkinson), *Mazurkas Project* (Nicholas Cook) y *Recording Business* (Eric Clark).

significa lo mismo para una compañía discográfica que para un musicólogo. De igual manera, dentro de aquellas investigaciones musicológicas que incluyen el análisis de grabaciones como una de las metodologías usadas –entre ellas la presente tesis doctoral– existen también condicionantes que pueden determinar la aplicación de una u otra estrategia. Así pues, en esta área de trabajo se repite con frecuencia la publicación de artículos que analizan y comparan las versiones que diferentes intérpretes han hecho de una misma obra. Por ejemplo, en 2007, Daniel Leech-Wilkinson publicó un artículo basado en diferentes grabaciones de *Die junge nonne* (1825)⁸ de Franz Schubert que demuestra cómo las sopranos del periodo de entreguerras tendían a enfatizar el miedo, el horror y la muerte, mientras las sopranos más recientes expresaban el mismo contenido desde una perspectiva menos fatalista.⁹ Por otro lado, existe también un número importante de investigaciones musicológicas que analizan y comparan las diferentes versiones que un único intérprete hizo de una obra. Por ejemplo, el proyecto que lleva a cabo desde hace años Craig Sapp, en la Universidad de Stanford, analiza la evolución del estilo interpretativo del pianista Arthur Rubinstein en relación a las múltiples versiones que este hizo de la Mazurka op. 30 de Chopin.¹⁰

I.4.4.3 Metodología

Una de las dificultades afrontadas en esta sección dedicada al análisis de las grabaciones fue la elección de una metodología apropiada que permitiese complementar los testimonios de los clarinetistas estudiados, especialmente en relación a los límites que estos habían impuesto a su libertad interpretativa con respecto a las cinco obras seleccionadas como objeto de estudio (Alain Damiens, Paul Meyer y Michel Portal: *Domaines*; Richard Stoltzman: Concierto para clarinete; Eduard Brunner: *Dal niente*; Kari Kriikku: *D'OM LE VRAI SENS* y Jörg Widmann: *Fantasie*). En este sentido, ya que el objetivo principal de estos análisis era contrastar los resultados con la opinión

⁸ Schubert escribió *Die junge Nonne* en un período en el que también compuso grandes canciones como *Die Allmacht* y *Auf der Bruck* y en el que cada nuevo lied parecía un evento. <http://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W2153>, última consulta: 1.03.2016.

⁹ LEECH-WILKINSON, Daniel. “Sound and Meaning in Recordings of Schubert’s ‘Die junge Nonne’”. *Musicae Scientiae*, 2007, vol. 11, nº 2, pp. 209-236.

¹⁰ <http://www.mazurka.org.uk>, última consulta: 1.03.2016.

que estos músicos habían expresado sobre el margen de libertad asumible por un intérprete, se consideró innecesaria una metodología centrada única y exclusivamente en la recopilación y comparación de datos cuantitativos. En su lugar, fue elaborado un procedimiento mixto que combina el uso de un programa informático especializado en el análisis de parámetros musicales básicos como el tempo y la dinámica, con la aplicación de análisis auditivos exhaustivos de otros parámetros musicales de medición menos fiable –el fraseo, el vibrato y el timbre, por ejemplo–. El resultado son análisis críticos que definen las particularidades creativas y los estilos interpretativos de cada clarinetista para ilustrar el uso que hacen de su libertad interpretativa y si esta coincide con las explicaciones que dieron en las entrevistas.

I.4.4.3.1 Cuantitativo y cualitativo

Sonic Visualiser –cuyas virtudes han sido explicadas por Nicholas Cook en el capítulo “Methods for analysing recordings” del libro *The Cambridge companion to Recorded Music*–¹¹ fue el software que evidenció cuantitativamente el uso que estos intérpretes habían hecho del tempo y la dinámica en las versiones analizadas. Además, este programa ilustró el refinamiento y el enfoque de los análisis auditivos gracias a la claridad de sus espectrogramas –gráficos que representan el sonido en tres dimensiones: tiempo (de izquierda a derecha), frecuencia (de arriba abajo) e intensidad (en colores)–¹².

Con respecto al análisis cualitativo, el modelo desarrollado por Eric Clarke en su libro *Ways of listening* fue nuestra referencia: un procedimiento basado en el análisis de grabaciones desde la escucha atenta y cuyos resultados adquieren la forma de descripciones analíticas en profundidad.¹³ Por ejemplo, con el objetivo final de estudiar su efecto en el público, el análisis que Clarke hizo de la grabación *The Star Spangled Banner* de Jimi Hendrix relata y relaciona momento a momento las decisiones

¹¹ COOK, Nicholas. *The Cambridge companion to recorded music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

¹² *Ibid.*, p. 225.

¹³ CLARKE, Eric. *Ways of listening: an ecological approach to the perception of musical meaning*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

instrumentales (timbres, efectos sonoros, etc.) y musicales (intensidades, ataques, etc.) que Hendrix tomó en una actuación en directo.¹⁴

Las investigaciones llevadas a cabo por Daniel Leech-Wilkinson han sido trascendentales en el desarrollo de este apartado de la tesis, tanto aquellas que analizan la “expresión interpretativa” en el ámbito de las grabaciones,¹⁵ como sus estudios relacionados con el análisis del “estilo interpretativo”¹⁶ y sus artículos relativos a la escucha y la “respuesta auditiva”.¹⁷ Especialmente provechosa fue su definición y puesta en valor del concepto de estilo interpretativo, es decir, aquel conjunto de rasgos expresivos que caracterizan una personalidad artística. Con ello, Leech-Wilkinson no solo ahonda en el trabajo creativo desarrollado por el intérprete y aclara el papel que este desempeña en el hecho musical, sino que también considera la subjetividad como el elemento que determina su formación, según aclara en el siguiente comentario: “estilo interpretativo es definido como una colección de pequeños gestos expresivos consistente en cambios en la frecuencia, la intensidad o la duración, dentro o entre las notas o frases. Dichos gestos difieren un poco entre individuos (estilo personal)”.¹⁸ En este sentido, su aportación a esta tesis doctoral es significativa ya que, en su esfuerzo por examinar el margen de libertad del intérprete –en relación a la partitura y a las intenciones del compositor–, su interés coincide con el nuestro a la hora de intentar conseguir una mejor comprensión de los diferentes grados de autonomía y libertad que los instrumentistas desarrollan en el curso de sus interpretaciones.

¹⁴ COOK, *op. cit.*, p. 222.

¹⁵ LEECH-WILKINSON, Daniel. “Expressive gestures in Schubert singing on record”. *Nordic Journal of Aesthetics*, 2006, vol. 18, nº 33-34, pp. 51-70.

¹⁶ LEECH-WILKINSON, Daniel. “Performance style in Elena Gerhardt’s Schubert song recordings”. *Musicae Scientiae*, 2010, vol. 14, nº 2, pp. 57-84.

¹⁷ LEECH-WILKINSON, Daniel. “Listening and responding to the evidence of early twenty-century performance”. *Journal of the Royal Musical Association*, 2010, vol. 135, nº 1, pp. 45-62.

¹⁸ LEECH-WILKINSON, “Performance style in Elena Gerhardt’s Schubert song recordings”, p. 57.

I.4.4.3.2 Análisis

El procedimiento de análisis de las grabaciones estuvo centrado en la detección de aquellas particularidades interpretativas que los clarinetistas objeto de estudio introdujeron en cuatro de los parámetros musicales más determinantes en la definición de cualquier estilo interpretativo: tempo, volumen sonoro, articulación y timbre. Gracias a dichos análisis fue posible establecer de una manera rigurosa las características interpretativas de cada clarinetista y poder entender la libertad interpretativa que cada uno de ellos había asumido ante la partitura y ante las intenciones del compositor correspondiente. Para conseguirlo, las pautas seguidas en el análisis de cada uno de estos parámetros musicales fueron las siguientes:

- (a) Tempo: tanto en los casos donde el compositor precisó una medida metronómica exacta como en aquellos otros donde se indicaba un tempo aproximado, se estudió la manera en que cada intérprete había aplicado este parámetro.
 - i. Rubato: este recurso expresivo que se consigue mediante la aceleración y la desaceleración en el tempo para aumentar o disminuir la tensión musical ofrece un margen de flexibilidad interpretativa mayor que los anteriores y por esta razón contribuyó especialmente a determinar las características estilísticas de cada intérprete.
- (b) Volumen sonoro: está determinado por el compositor de acuerdo con las convenciones de notación musical. Sin embargo, este es uno de los parámetros que se presta a una mayor flexibilidad interpretativa. Por esta razón, el análisis de las dinámicas contribuyó considerablemente a la definición de los diferentes estilos interpretativos.
- (c) Articulación: es uno de los parámetros musicales representados con mayor precisión por los compositores contemporáneos, pero otro que también ofrece márgenes interpretativos considerables sometidos a apreciaciones personales (articulación más o menos corta, articulación más o menos seca, etc.)
- (d) Timbre: aunque generalmente es una herramienta más asociada a la composición, también es utilizada en la interpretación como recurso expresivo generalizado o puntual. Aunque de manera más leve, su análisis también contribuyó a definir las características de cada estilo interpretativo.

- i. Vibrato: aunque también puede ser codificado de manera precisa en la partitura, es un recurso generalmente utilizado libremente por los intérpretes con la idea de reforzar algún contenido musical especialmente expresivo, como un punto de máxima tensión, un fraseo, un momento estructural, etc.

Capítulo 1: Compositores

1.1 Introducción

Como ya comentamos en la introducción, consideramos de la máxima importancia dedicar nuestro proyecto de investigación a casos que incluyan no solamente clarinetistas destacados, sino también compositores que resulten representativos de la evolución musical internacional y, en concreto, europea de las últimas décadas. Atendiendo a tal principio, este capítulo estudia el lenguaje compositivo de los compositores estudiados, así como su ubicación en la historia de la música y sus principales características estéticas. De hecho, este trabajo de contextualización es absolutamente necesario para poder cumplir con los objetivos de esta investigación por dos razones. Por una parte, nos sitúa históricamente en cada caso y nos permite valorar mejor los testimonios de cada compositor y de cada intérprete, atendiendo a las expectativas de los primeros respecto a los segundos y a las tendencias interpretativas de cada época. Por otra parte, nos ayuda a determinar en qué medida el lenguaje compositivo y la corriente musical de cada compositor influyó en la interpretación de las obras seleccionadas, según las características de dichos lenguajes.

1.2 Pierre Boulez: el serialismo integral y la forma abierta

1.2.1 Formación y primeras influencias

Pierre Boulez nació en Montbrison el 26 de marzo de 1925. A la edad de dieciocho años llegó a París con la intención de convertirse en músico, aunque previamente se dedicó a estudios relacionados con las matemáticas (en Lyon). En este sentido, la lógica matemática tuvo consecuencias de gran alcance en su labor como compositor, al tratarse de un modelo que encajaba a la perfección en su método de composición casi científico. Por otro lado, su formación académica fue muy sólida: hasta 1945 estudió contrapunto en el Conservatorio de Música de París con Andrée Vaurabourg (1894-1980), esposa de Arthur Honegger (1892-1955); entre 1944 y 1945 participó en las clases de armonía de Olivier Messiaen (1908-1992), que aportaron especial profundidad a su técnica de análisis; y entre 1945 y 1946 también asistió a las clases sobre técnica dodecafónica de René Leibowitz (1913-1972).

Boulez mantuvo un contacto continuado con destacados artistas, intelectuales y filósofos del momento, con los que evolucionó rápidamente hacia nuevas tendencias ideológicas, nuevos modelos y formas innovadoras de concebir el arte. Así, a finales de la década de los cuarenta y principios de los años cincuenta, Boulez convirtió su apartamento parisino en lugar de encuentro para algunos de los artistas más rebeldes de aquella época: Armand Gatti (1924-2017), Bernard Saby (1925-1975), Michel Fano (n. 1929), Michel Philippot (1925-1996), Jean Barraqué (1928-1973) y André Hodier (1921-2011). Especial mención merecen Pierre Souvtchinsky (1892-1985), que le aportó profundidad filosófica y estética; Boris de Schloezer (1881-1969), que le introdujo a conceptos como la jerarquía de sistemas y las oposiciones binarias; y André Schaeffner (1895-1980), que despertó en Boulez su interés por la música no europea.

Boulez encontró en Theodor Adorno (1903-1969) otro gran revulsivo, sobre todo respecto a su visión de la estética. Tanto es así que su crítica de la música serial le empujó a él y a sus colegas nada más y nada menos que a cuestionarse la importancia filosófica del serialismo. Es decir, aunque Adorno reconocía en el serialismo integral una pureza técnica excepcional, así como otras características positivas como la homogeneidad y el rigor, también creía que esas mismas cualidades eran las que conseguían disipar su poder expresivo. De hecho, el efecto que esta crítica tuvo sobre

Boulez fue inmediato, obligándole a reconocer una esterilidad academicista en algunos de los conciertos celebrados en los Internationalen Ferienkurse für Neue Musik (Cursos Internacionales de Verano de Música Contemporánea) de Darmstadt. Estos cursos, fundados en 1946 por Wolfgang Steinecke (1910-1961), fueron tan influyentes en el mundo de la composición contemporánea (y lo siguen siendo actualmente) que han dado lugar a la denominada Escuela de Darmstadt y se caracterizan por combinar la enseñanza de técnicas compositivas contemporáneas con la interpretación de obras nuevas.¹ Además, fueron el núcleo de este tipo de composición serial de enfoque radical (serialismo generalizado), aunque posteriormente también acogieron otras tendencias de vanguardia.

1.2.2 Serialismo y estructuralismo

Gracias a la llegada a París del fundador del estructuralismo, Claude Lévi-Strauss (1908-2009), dicho movimiento cobró especial importancia en la capital francesa. Este filósofo francés de origen belga consiguió trasladar el análisis estructural al campo de la antropología y sus escritos sobre teorías lingüísticas aplicadas a áreas no lingüísticas influyeron de manera decisiva en el pensamiento de Boulez. En este sentido, el joven compositor comenzó a describir algunos recursos musicales usando terminología lingüística en sentido metafórico, como gramática, sintaxis y morfología. En este aspecto, pensadores como Nicolas Ruwet (1932-2001) y Henri Pousseur (1929-2009) le criticaron por aplicar las teorías de Lévi-Strauss de manera ingenua, es decir, seleccionando superficialmente aquellos aspectos del discurso estructuralista que le resultaban útiles. Boulez se defendía de estos ataques argumentando que el uso que había hecho de esta terminología era metafórico.

Por su parte, Lévi-Strauss dedicó algunos de sus esfuerzos al análisis y crítica del serialismo integral en relación a la música tonal y modal. Desde el principio su postura fue dura y negativa, llegando incluso a despreciarlo. En sus escritos sobre el tema, objetaba que todo sistema de comunicación (incluida la música) está basado en dos niveles de articulación, uno natural y otro cultural y que el serialismo carecía del

¹ CAMPBELL, Eduard. "Boulez, Adorno and serial critique". *Boulez, music and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 77-80.

primero. En este sentido, aunque reconocía la sofisticación del sistema serial, como ya lo había hecho Adorno, también lo criticaba por reducir la particularidad de los tonos individuales hasta el punto de permitir una organización mínima. En este sentido, el filósofo opinaba que la modalidad y la tonalidad son sistemas de composición musical que poseen las propiedades físicas y psicológicas de las que carece el serialismo. No obstante, fueron varios los filósofos que en este ámbito defendieron a Boulez. Por ejemplo, Pousseur contradijo parte de la argumentación de Lévi-Strauss cuando explicó que las escalas tonales no son naturales sino más bien productos de la cultura. Por su parte, Raymond Court expuso que en el serialismo integral, igual que en el sistema tonal, cada serie representa una colección de sonidos que actúa como primer material sobre el que trabaja el compositor.

Ya en la década de los sesenta, surgió en Francia el término posestructuralismo, que criticaba los principios del estructuralismo, en disciplinas como la antropología, la historia, la crítica literaria, la filosofía y el psicoanálisis. La música no fue una excepción y gracias a uno de sus líderes, Umberto Eco (1932-2016), la visión cerrada de Lévi-Strauss fue revisada. En concreto, validó la noción de estructura funcional que terminó por acercar la música de Boulez al movimiento posestructuralista. Así, en su conferencia *Time, Notation and Coding*,² el compositor describió la notación musical como un conjunto de códigos usados para iniciar la interacción entre compositor e intérprete y para establecer una complicidad: en primer lugar ambos asumen tocar bajo este código y en segundo lugar el intérprete conscientemente reproduce el mensaje del compositor.³

1.2.3 La ideología de la negación

Arnold Schönberg (1874-1951) siempre consideró que su música y teoría debían ser parte de una evolución y no de una revolución. Es decir, el nacimiento del dodecafonismo fue entendido como una serie de transformaciones sucesivas de una

² BOULEZ, Pierre. "Time, notation and coding". En NATTIEZ, Jean Jacques (ed.). *Orientations: collected writings*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990, pp. 84-90.

³ CAMPBELL, *op. cit.*, "Serialism and structuralism", pp. 125-128, 128-135.

realidad pasada, sometida a un perpetuo movimiento de cambio no violento. De hecho, el dodecafonismo practicado por sus propios alumnos, Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945), derivó abiertamente hacia caminos divergentes. Para Boulez, en cambio, el serialismo estaba legitimado por una necesidad histórica que respondía a conflictos generados por el sistema tonal y el dodecafonismo. Es decir, Boulez creía en la ruptura con la tradición y en la negación de la misma, y no dudó en erigirse como líder espiritual del movimiento, llegando a afirmar en uno de sus escritos: “Schönberg ha muerto”.⁴

Por lo tanto, Boulez y sus compañeros serialistas concibieron sus primeras innovaciones según la lógica de la negación. Sin dudarlo, rechazaron de manera sistemática todo mecanismo o característica que transmitiese asociaciones tradicionales derivadas de la tonalidad. Por ejemplo, tanto en su Segunda Sonata para piano (1948) como en *Structures Ia* (1952), Boulez trata de destruir la forma sonata y la subjetividad del compositor (con la ayuda de procesos algorítmicos). Es más, este espíritu cobra tanta relevancia que alcanza a su obra más emblemática, *Le Marteau sans maître* (1954), en la que el compositor evitó usar la tímbrica y los conjuntos instrumentales occidentales (en su lugar usó el balafón africano, el gamelán de Bali, el koto japonés, etc.) y que, de hecho, provocó un giro importante en la música occidental de aquella época. En este sentido, la originalidad de *Le Marteau* tuvo que ver, por un lado, con cualidades tímbricas compartidas entre estos instrumentos no occidentales y la voz y, por otro, con el propósito de Boulez de exhibir un uso no tradicional de la voz. En última instancia, partiendo de un principio de reconstrucción de conceptos musicales desde premisas nuevas, Boulez proclamó la necesidad de eliminar términos tradicionales como frase, desarrollo y forma, para posteriormente recuperarlos desde una nueva perspectiva. Así fue como empezó a usar el término “atematismo”: no repetición de figuras y temas.

1.2.4 Su lenguaje musical

⁴ BOULEZ, Pierre. “Schönberg is dead”. *The Score*, 1952, vol. 6, pp. 18-22. Versión original: “Schönberg est mort”. *Relevés d'apprenti*. París: Seuil, 1966.

Una de las críticas más comunes de la música de Boulez ha sido que el componente de racionalidad y lógica asociado a su lenguaje musical es demasiado grande. En este sentido, el compositor siempre se ha defendido con argumentos como el siguiente:

Nunca he establecido una relación directa entre música y matemáticas, solo simples relaciones de comparación. Debido a que las matemáticas son la ciencia con la metodología más desarrollada en la actualidad, las he tomado como ejemplo.⁵

Fruto de las negociaciones que Boulez mantuvo con el gobierno francés, en 1977 nació el que actualmente es el instituto de investigación acústica y musical más importante del mundo, el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM).⁶ Por lo tanto, no resulta extraño que mucha de la música creada por el compositor desde la década de los setenta tenga alguna conexión con esta institución. En concreto, Boulez sentía una atracción especial por los avances tecnológicos relacionados con la electrónica en tiempo real, es decir, aquella que le liberaba de sonidos pregrabados y que le permitía escribir música donde la interacción directa entre el intérprete y las máquinas era posible. Según algunos detractores de la música de Boulez, esta inquietud no es ni más ni menos que otra prueba del pensamiento matemático-científico que criticaba Adorno años atrás, cuando decía que la racionalidad estética aparece como sintomática de la erosión de la libertad individual en la Europa de postguerra. Aún así, el musicólogo y filósofo Daniel Charles (1935-2008) insistía en validar la coherencia metafórica del sistema de Boulez, que definía como un conjunto de intuiciones. Por su parte, el compositor François Nicolas (n. 1947) también se mostraba a favor del serialismo de Boulez, afirmando que el uso que hacía de las teorías

⁵ BOULEZ, Pierre; COOPER, Martin. "Towards a conclusion". En *Orientations: collected writings*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990, p. 98. El texto "Conclusion partielle" fue escrito por Boulez para el último curso de Darmstadt en 1960.

⁶ La fundación de IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) tuvo lugar en 1977 y fue una consecuencia de los experimentos que hacía Pierre Schaeffer en 1943 y que luego, con el GRM (Groupe de recherches musicales), se hicieron regulares desde el año 1958.

e ideología de otros autores (estructuralismo y matemáticas) únicamente le sirvió para conseguir una confirmación científica de las suyas propias.⁷

Como apuntábamos anteriormente, tras la publicación de su Segunda Sonata para piano en 1950, Boulez comenzó a identificarse públicamente con la música *avant-garde*. Por otra parte, aunque siempre se mostró como un compositor abierto a la evolución, inevitablemente su lenguaje compositivo comenzó a acumular una serie de particularidades. En primer lugar, una característica importante del sistema musical de Boulez es el uso del gesto, pero no como particularidades de un instrumento o de un instrumentista, ni como idea musical plasmada por un compositor en la partitura, sino como aquel conjunto de propiedades que distinguen el propio sistema compositivo. Al respecto Boulez afirmó lo siguiente:

El gesto penetra en cada momento de la composición, desde la idea inicial –que está sujeta a la escritura o *écriture*– y que forma la base de la obra, elaborada a través de una serie de deducciones y regulada por un sistema. El sistema puede ayudarte a inventar ideas musicales que no hubieses pensado sin él.⁸

En segundo lugar, para Boulez la deducción es parte indispensable de su plan de trabajo. Es decir, tiende a empezar por una serie de principios básicos (en *Domaines* usa el número seis como punto de partida, por ejemplo) que definen la elección inicial de sonidos, o por cualquier otro aspecto teórico como la división de la serie, los acordes, las alturas, las duraciones, las dinámicas o incluso los matices. A partir de estos principios establece una serie de posibilidades y relaciones matemáticas entre sonidos concretos y bloques sonoros (movimiento retrógrado, invertido, etc.) hasta que consigue tantas posibilidades como pueda imaginar.⁹ Como resultado, crea un mundo de relaciones en el que una nota se deduce de otra, un bloque sonoro de otro, un motivo de otro, un intervalo de otro, etc. Es más, Boulez únicamente consigue aplicar algo de espontaneidad a esta lógica compositiva cuando introduce pequeños accidentes, que es

⁷ CAMPBELL, *op. cit.*, “Deduction and the scientific model”, pp. 101-106.

⁸ BOULEZ, Pierre. “Points de repère”. *Leçons de musique*, vol. 3. París: Christian Bourgois Editeur, 1995. Citado en el capítulo “The basic elements of musical language” de GOLDMAN, Jonathan. *The musical language of Pierre Boulez: writings and compositions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 56-79.

⁹ Bloques sonoros es el término que usa Boulez para denominar a los acordes.

justamente lo que dificulta el análisis de su música. Es decir, con frecuencia el compositor rompe su implacable lógica matemática encajando algún elemento deliberadamente ajeno al orden inicial (sonido, duración, motivo, etc.)

En tercer lugar, Boulez creía que la música occidental estaba atrapada en un dilema respecto a los conceptos de repetición y variación. Por esta razón, en su *Sonatina para flauta y piano* (1946) no aparece ningún tema al estilo tradicional pero sí conjuntos de intervalos agrupados en el mismo contorno rítmico, por ejemplo.

En cuarto y último lugar, destacan sobre todo la teatralidad y la mencionada utilización de instrumentación exótica (Japón, Bali, África, etc.), aspectos muy presentes en *Le Marteau sans maître*, así como el uso de técnicas expresivas como la declamación vocal *sprechstimme* o el *humming*.¹⁰ Aparte, otros aspectos de menor relevancia son la oposición entre sonido instrumental y electrónico o la alternancia entre discurso rítmico y continuo, dos recursos que aparecen constantemente en sus obras. Además, en décadas posteriores, la obra de Boulez revela un creciente interés por la forma a gran escala y, sobre todo, una mayor preocupación por la capacidad del oyente para comprender su música, como veremos en el siguiente apartado.

1.2.5 Interés por la percepción y aplicación de nuevos conceptos teóricos

En opinión de Boulez, la preocupación por la percepción del oyente en la música occidental suele transitar entre formas muy complejas, en las que directamente se sacrifica la percepción, y formas muy sencillas, en las que la percepción es inmediata. Esta es una de las razones por las que Boulez comenzó a defender la importancia de la escritura temática, evidentemente no en el sentido tradicional del término, pero sí en lo que se refiere a la capacidad de reconocer entidades temáticas.¹¹ Este razonamiento tiene todo el sentido, ya que los temas y la escritura temática se desarrollan en función de la capacidad del oyente para separar una entidad musical de su entorno y son

¹⁰ MABRY, Sharon. *Exploring twentieth-century vocal music: a practical guide to innovations in performance and repertoire*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 170.

¹¹ *Ibid.*, p. 6.

vehículos que contribuyen a la forma del todo.¹² No obstante, hasta que Boulez llegó a estas conclusiones pasó por un breve proceso de ensayo y error. Por ejemplo, aunque en *Structures Ia* borró toda señal de forma temática, rápidamente se dio cuenta de que la ausencia de variación y la sobreabundancia de detalles creaba problemas de percepción para el oyente.

Contra este efecto de “infratematización” –o ausencia de unidades de contenido que sean reconocibles– Boulez comenzó a utilizar grupos de sonidos que fuesen auditivamente identificables. De hecho, esta nueva preocupación por la capacidad del oyente para retener información musical es la que le lleva a proponer las siguientes herramientas compositivas: (a) “señal”: se trata de una alerta musical breve pero efectiva, o dicho de otra manera, una ruptura en el flujo temporal; (b) “sobre”: consiste en un objeto musical complejo que se percibe como unitario; (c) “satélite”: es un objeto musical que evoluciona a modo de hilo conductor; y (d) “aura”: son subgrupos de notas con características definidas y fáciles de memorizar.¹³

1.2.6 La forma abierta: una preocupación por la percepción

Solo a partir de 1965 los cambios de estilo de Boulez son notables. Atrás quedan las funciones matemáticas, las matrices de series y las referencias a la lógica matemática, y en su lugar aparecen los bloques de sonidos de densidad variable (o forma abierta), que fueron su último intento de teorización sobre estética musical.¹⁴ A su vez, la forma abierta dio paso al azar controlado, un concepto creado por Boulez que comparte cierta correspondencia con las ideas sobre música aleatoria y azar defendidas

¹² GOLDMAN, Jonathan. “The new concepts” y “Concept of form”. *The musical language of Pierre Boulez: writings and compositions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 63-79.

¹³ *Ibid.*, pp. 56-62.

¹⁴ En esta época Boulez ya había perdido su fe en la serie como única garantía de coherencia formal.

por John Cage (1912-1992),¹⁵ además de similitudes con algunas obras de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), particularmente su *Klavierstück XI* (1956).¹⁶

El azar controlado encontró su máxima expresión en la forma abierta, que ofrece múltiples opciones al intérprete en un marco integrado. Algunas de las obras en las que usó esta técnica fueron *Don*, que es el primer movimiento de *Pli selon pli* (1957/1962), *Structures II* (1961), *Éclat* (1965), *Domaines* (1968/69) y *Rituel in memoriam Brunno Maderna* (1974-75/1987), aunque el ejemplo más claro es la Sonata para piano nº 3 (1955-57/1963).

Con el tiempo, Boulez se fue alejando del concepto de forma abierta, ya que los resultados eran bastante cuestionables desde un punto de vista lógico. Por ejemplo, en *Domaines*, una de las obras que analizaremos en esta investigación, el clarinetista debe decidir si reserva la elección de sus opciones al momento de la ejecución o si por el contrario las prepara de antemano. Al respecto, Boulez consideraba que ninguna de estas opciones era aceptable porque la primera lleva al ejecutante a tomar decisiones superficiales y la segunda no estimula una toma de decisiones libre ni espontánea ya que la pieza ha sido previamente explorada. Por lo tanto, Boulez llegó a la conclusión de que los elementos de movilidad no pueden ser sustitutos de una estructuración formal y acabó por distanciarse de la obra abierta con la firme convicción de que esta técnica supone una abdicación excesiva de responsabilidad en la toma de decisiones de un compositor.¹⁷

¹⁵ No obstante, la idea de Boulez sobre el azar era sustancialmente diferente a la de Cage, quien creía en la indeterminación en su sentido más profundo, es decir, el azar sin ningún tipo de cortapisas que sometan el resultado final al control del compositor o intérprete.

¹⁶ HEATON, Roger. “Pierre Boulez *Domaines*”, notas del CD “The inner time: contemporary music for clarinet”. *Clarinet Classics*, 2013, p. 1.

¹⁷ GOLDMAN, *op. cit.*, pp. 1-15.

1.3 Einojuhani Rautavaara: del serialismo integral al neo-romanticismo

Siempre sentí que aquel aspecto de la composición que está más allá del control racional es muy importante. Últimamente me topé con un gran escritor, Thomas Mann, que parece estar de acuerdo conmigo. Leí este artículo maravilloso que escribió sobre una obra de Wagner, donde dice, “es difícil no pensar, no creer en el tipo de voluntad metafísica de la obra; que la obra quiera existir. La obra piensa en el creador, el compositor o escritor, solo como un instrumento”.¹

1.3.1 Años de formación

Einojuhani Rautavaara nació el 9 de octubre de 1928. Su madre era Elsa Catalina Acero Keli, una doctora que dedicaría gran parte de su carrera profesional a trabajar para los más desfavorecidos. Su padre era el conocido barítono Eino Rautavaara, fundador de la Ópera Nacional de Finlandia y profesor del Instituto de la Música de Helsinki, es decir, la actual Academia de Música Sibelius. Entre sus primos también figuran algunos músicos destacados, como la soprano Aulikki Rautavaara, muy apreciada por sus interpretaciones de Grieg y Sibelius, y el violonchelista Pentti Rautavaara, galardonado con la medalla Pro Finlandia, concedida por el Presidente de la República por su brillante carrera como concertista.

En un ambiente aparentemente favorable para la formación musical, el Rautavaara niño paradójicamente nunca recibió una educación musical sólida. Cuando nació, su padre ya había abandonado una brillante carrera como cantante y siempre se mostró reacio a la idea de un hijo dedicado a la música. Además, tanto la muerte prematura de su padre en 1939 (a la edad de 63 años), como la larga enfermedad y posterior muerte de su madre al final de la Segunda Guerra Mundial (con tan solo 46 años), le afectaron profundamente. Precisamente fue ella, su madre, quien insistió en que su hijo tomara clases de piano, aunque en principio él no mostrase mayor interés por la música. Ante una situación tan dramática como la muerte de sus dos progenitores, su tía materna Hilja Teräskeli tuvo que afrontar la adopción del ya adolescente

¹ DUFFIE, Bruce. *Composer Einojuhani Rautavaara: a conversation with Bruce Duffie*, <http://www.bruceuffie.com/rautavaara.html>, última consulta: 13.02.2014.

Einojuhani. Por aquel entonces Hilja era profesora del departamento de oftalmología de la Universidad de Turku, así que fue allí donde Rautavaara se trasladó. Él mismo explicó la situación de la siguiente manera:

¿Y qué decir de la Guerra: la trágica muerte de mi madre (1944) como consecuencia de la guerra, mi padre que había muerto ya (1939), yo siendo adoptado por la hermana de mi madre; caos alrededor de mi vida y un mundo que se derrumbaba a mi alrededor? ¿Cuál podría ser abono más fértil para crecer? Lleno de problemas, traumas y complejidades, listo para ser compensado por el arte.²

De manera bastante sorprendente, a la edad de 17 años, Rautavaara se familiarizó con el mundo de la música a través de un libro de Sulho Ranta titulado *Sävelten mestareita* (*De la música de los maestros*), que recopila biografías de una serie de grandes compositores.³ Más tarde decidió asistir a clases en el Liceo Clásico de Turku, donde escribiría sus primeras composiciones y donde además recibiría clases de piano de Astrid Joutseno, una profesora de metodología liberal que permitió al aún adolescente Rautavaara navegar por un repertorio relativamente moderno, en lugar de dedicarse al estudio de escalas y arpeggios.

Durante las vacaciones de verano, Rautavaara pidió a su madre adoptiva que le permitiese ir a Helsinki a estudiar teoría de la música. Fue entonces cuando conoció al compositor Arvo Laitinen, profesor de la Academia de Música Sibelius y experto en la obra de Bruckner y Wagner, que se convirtió en una figura muy importante en el desarrollo temprano del joven aprendiz. Ya con 19 años, Rautavaara anunció a su madre adoptiva que quería ser compositor.

Después de este atípico comienzo en su formación musical, Rautavaara consiguió ser admitido en la Academia de Música Sibelius para estudiar composición con Aarre Merikanto, un destacado compositor finlandés a quien conoció cuando este ya había abandonado su estilo más radical y entrado en la corriente neoclásica típica del primer tercio del siglo XX, un hecho relevante en sus inicios académicos que repercutiría en sus primeras obras importantes. Ya a principios de la década de los

² HOWELL, Tim. *After Sibelius: studies in Finnish music*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2006, p. 115.

³ RANTA, Sulho. *Sävelten mestareita*. Helsinki: Werner Söderström osakeyhtiön kirjapaino Porvoossa, 1945.

cincuenta, estudió musicología en la Universidad de Helsinki a la vez que finalizaba sus estudios de composición en la Academia de Música Sibelius. En 1952 completó la primera obra con número de opus, la *Suite Pelimannit* para orquesta de cuerda.

Sin duda, el acontecimiento que cambiaría el curso de su formación académica tuvo lugar en 1955, cuando la Fundación Serge Koussevitzky decidió donar una beca de estudios a Jean Sibelius, como regalo por su 90 cumpleaños. Su cometido era adjudicar dicha beca a un joven compositor finlandés, y Sibelius eligió a Rautavaara. La razón que le hizo decantarse por Rautavaara y no otro joven compositor ha sido siempre un asunto que ha generado controversia pero se supone que tuvo que ver con el particular modo que tenía Sibelius de mantener contacto con la música finlandesa, es decir, a través de la radio. Así pues, por aquel entonces la *Suite Pelimannit* y el Cuarteto de cuerdas nº 1 (1952) de Rautavaara eran obras que ya habían sido retransmitidas. Además, siendo aún estudiante de Merikanto en la Academia de Música Sibelius, ganó el primer premio en el Thor Johnson Contest de Cincinnati con su obra *A Requiem in Our Time* para grupo de metales (1953), una obra que inmediatamente tuvo una importante repercusión mediática.

La beca Koussevitzky brindó a Rautavaara la oportunidad de pasar casi dos años estudiando composición con Vincent Persichetti en la Juilliard School of Music de Nueva York y con Roger Sessions y Aaron Copland en el Tanglewood Music Center. Según el propio Rautavaara, la influencia de Persichetti, a quien recordaba trabajando en su tratado *Twentieth Century Harmony* o usando a sus estudiantes como conejillos de indias, en la evolución de su lenguaje compositivo fue importante.⁴ Su experiencia con Sessions, que en aquella época profesaba un fuerte compromiso con el serialismo, le ayudó a dar sus primeros pasos en busca de su propio lenguaje. Concretamente, Sessions fue el primero que le hizo tomar consciencia sobre las relaciones estructurales y el concepto de centro tonal. Copland, por su parte, le insistió en la importancia de la línea del bajo. Al respecto, según el propio Rautavaara, Copland le dijo:

⁴ TIIKKAJA, Samuli. Fortune's fantasy (on Einojuhani Rautavaara), <http://www.fmq.fi/2008/09/fortunes-fantasy/>, última consulta: 13.02.2014.

Siempre, cuando hayas completado una pieza, comprueba la línea del bajo [...] Esto fue un consejo que me dio mi maestra en París, Nadia Boulanger, y Nadia Boulanger lo recibió de su maestro, que era... [...] Fauré, sí... y Fauré lo recibió de su maestro Saint-Saëns [...] y Saint-Saëns lo recibió de Listz, y ahora te lo doy a ti.⁵

A pesar de estas experiencias tan enriquecedoras, después de su estancia en Estados Unidos, Rautavaara regresó a Finlandia con una cierta sensación de decepción, según explica en el siguiente comentario: “...algo fue mal. Después de estudiar en Estados Unidos con tres maestros famosos (Persichetti, Sessions y Copland), sentí que me faltaba una técnica de composición completamente fiable”.⁶

Ya de vuelta en Helsinki, conversaciones con otros compositores finlandeses le convencieron de la importancia de continuar su formación. Concretamente, fue su amigo Erick Bergman quien le persuadió para seguir estudiando con el compositor suizo de origen ruso Wladimir Vogel, fiel defensor de la técnica dodecafónica y que en su momento había sido de gran ayuda para Bergman. Su experiencia en Ascona (Suiza, 1957) se reveló como trascendental, ayudado por Vogel que formó a Rautavaara en la construcción de estructuras de mayor formato y sobre todo en el manejo de la técnica dodecafónica.⁷ Aún así, en 1958 Rautavaara decidió seguir perfeccionando su técnica serialista con Rudolf Petzold (Colonia), quien le ayudó a hacer de esta técnica un lenguaje personal, según expresó en el siguiente comentario:

Sentí que ahora controlaba la técnica (serial) hasta el punto de que se había convertido en vehículo de mi intuición, una herramienta para plasmar mis visiones. Ya no era un conjunto de reglas incómodas que me controlaban. No, a través de ellas podría hacer toda la música que quería oír... La música se convirtió en mi música – por primera vez tenía a mi servicio una técnica de composición flexible y propia.⁸

⁵ RAUTAVAARA, Einojuhani. Entrevista, Anexo C, p. 426.

⁶ HOWELL, *op. cit.*, p.115.

⁷ Ese mismo verano (1957), Rautavaara tuvo ocasión de visitar brevemente Darmstadt, donde entró en contacto directo con lo más avanzado del pensamiento compositivo de aquella época. Esta visita resultó corta y sus recuerdos al respecto son vagos. El mismo Rautavaara afirmó lo siguiente: “Hice una breve visita a Darmstadt, creo que fueron dos días solamente, y escuché una conferencia de Stockhausen, pero eso fue todo”. En RAUTAVAARA, *op. cit.*, pp. 425-426.

⁸ HOWELL, *op. cit.*, p. 117.

1.3.2 Su propio camino

La vida de Rautavaara, que parecía seguir un rumbo interesante y equilibrado, dio un vuelco en febrero de 1959. La soprano Maria Heidi, a quien no conocía personalmente, le llamó para pedirle insistentemente que le acompañase a un concierto en el que ella hacía el papel solista de la obra *Genesis*, de Aarre Merikanto, su profesor en la Academia de Música Sibelius. Aquella llamada sería el principio de una relación que finalmente acabó en desastre. Heidi, que ya tenía una hija de su relación con el compositor Yrjö Kilpinen, quedó embarazada de Rautavaara a los pocos meses de conocerse y decidieron casarse.

Durante dos décadas vivieron en Espoo, una población situada a unos 15 kilómetros de Helsinki que por aquel entonces contaba con tan solo 20.000 habitantes. Si su papel como padre ya resultó difícil de asumir, especialmente después de concebir a su segundo hijo, el de marido se tornó imposible, entre otras cosas porque ella le culpaba de haber tenido que abandonar su carrera para pasar más tiempo en casa. Paradójicamente aquella relación salvó su vida y su música, según explicó Rautavaara:

Si hubiese estado solo yo, un habitante nacido y criado en Helsinki, bajo ningún concepto me habría trasladado a Espoo. Entonces el Tapiola Choir de Espoo nunca me habría encargado mi ópera coral *Marjatta, matala neiti* en la década de los setenta. Entonces nunca hubiese conocido a Sini, la cantante que hacía el papel principal, que después se convirtió en mi mujer.⁹

Una nueva etapa culminó en julio de 1982, cuando Ellen Urho, la entonces rectora de la Academia de Música Sibelius, pidió a Rautavaara que le acompañase a la conferencia mundial de la Sociedad Internacional para la Educación Musical (ISME), en Bristol. A esta conferencia asistió el Coro Tapiola, que interpretó su ópera coral *Marjatta, matala neiti*, y allí fue donde descubrió a Sini, su segunda esposa. Rautavaara y Sini se casaron en agosto de 1984.

La aparición de Sini en la vida de Rautavaara le ayudó a cerrar un largo y profundo proceso de transformación en su estilo compositivo (ya iniciado en los años setenta) que culminaría en el abandono del estilo modernista y en la adopción de un nuevo idioma musical de corte neo-romántico. Atrás quedarían obras tan primitivas y

⁹ TIIKKAJA, *op. cit.*

extremas como su Cuarteto de cuerdas nº 2 (1958), Concierto para piano nº 1 (1969) y Sonata para piano nº 2 (1970). Concretamente, fue en la década de los sesenta cuando Rautavaara comenzó su distanciamiento del serialismo: su lenguaje compositivo empezó a ofrecer mayor variedad de colores y melodías y su música se hizo accesible y evocativa.

Desde los años sesenta hasta los ochenta Rautavaara fue encontrando su propia voz como compositor, un proceso de evolución del que son representativos sus cuartetos de cuerda y sus sinfonías. Por ejemplo, su Cuarteto de cuerdas nº 1 (1952) es el más cercano al neoclasicismo, heredado de su profesor en la Academia de Música Sibelius, Aarre Merikanto. Por el contrario, su Cuarteto de cuerdas nº 2 (1958) fue escrito en su periodo como estudiante en Colonia utilizando una técnica dodecafónica estricta. Su Cuarteto de cuerdas nº 3 (1965) se desarrolla en un idioma atonal libre, claramente de transición, mientras que en su Cuarteto de cuerdas nº 4 (1975) ya aparece el gusto por la melodía del Rautavaara maduro.

Asimismo, la Sinfonía nº 1 (1956/1988) fue una creación de su etapa de estudiante y muestra características muy reconocibles de las formas clásicas. Su Sinfonía nº 2 (1957) es el producto de un compositor mucho más a gusto con la forma, una habilidad que Rautavaara había adquirido de la mano de Sessions en Tanglewood. Por otra parte, su Sinfonía nº 3 (1959-1961) es totalmente diferente a sus predecesoras, ya que usa la técnica dodecafónica. En la misma línea, el trabajo que completó en su obra orquestal *Arabescata*, estrictamente serialista, se convirtió en el punto de partida de su Sinfonía nº 4. Por último, su Sinfonía nº 5 (1986) simboliza un cambio importante en su pensamiento sinfónico. Es decir, en ella el oyente se sumerge en un campo de fuerzas míticas y primitivas y de vibraciones acústicas que le transportan de una realidad a otra. En resumen, las cinco primeras sinfonías forman una secuencia lógica, es decir, la Segunda es una evolución de la Primera, y la Tercera contrasta respecto a las dos anteriores. A mediados de la década de los ochenta, con la Quinta, Rautavaara alcanzó la estabilidad en su estilo compositivo.

Rautavaara creía que iba a encontrar la libertad en el dodecafonismo y el serialismo, las dos únicas formas de expresión que él creía correctas. Sin embargo, por alguna razón que nunca ha sabido describir con exactitud, sintió que aquel no era su camino, según expresó en el siguiente comentario:

Mi segundo cuarteto es un buen ejemplo porque es una pieza dodecafónica, se nota muy fácilmente. Es cromática por supuesto, pero de hecho, usando doce tonos. Me tomó mucho tiempo escribir esa pieza, empecé en Colonia y la terminé en Finlandia. Es mi cuarteto favorito de los cuatro, he escrito... y creo que es muy completo [...], sabía que era una buena pieza. [...] Y fue importante... un joven compositor debe aprender todo, realmente aprender, o las técnicas y estilos y luego decidir lo que te pertenece o lo que no te pertenece... y después de eso, no obedecer a nada ni a nadie más, eso son dos consejos: aprender todo... no obedecer.¹⁰

Cuando describe sus composiciones, Rautavaara siempre habla de la necesidad de establecer polaridades, es decir, extremos cuya oposición “cree energía”, según sus propias palabras. Por ejemplo, en su ópera *The myth of sampo*, basada en la épica nacional finlandesa, hizo convivir la música tradicional de su país con el modernismo más metódico, igual que en su Cuarteto de cuerdas n° 2, en el que mezcla melodías románticas con la técnica dodecafónica. El mismo Rautavaara apuntó al respecto:

El Segundo Cuarteto de cuerdas, por ejemplo, es interesante para mí porque lucha a medio camino entre melodía y método; aún cree en el método e intenta reconciliarlo con la melodía. Debatándose entre ambas crea energía, polaridad. Si te limitas completamente a una u otra, no consigues la energía.¹¹

Finalmente, Rautavaara regresó a la tonalidad, culminando su lucha estilística en *Cantus Articus*, una obra que incorpora grabaciones de cantos de pájaros hechas por él mismo en las regiones del Círculo Polar y de las ciénagas del norte de Liminka. *Cantus Arcticus* es una obra básicamente neo-romántica y ligeramente impresionista, cuya simple textura orquestal actúa como contrapunto al canto de los pájaros nórdicos.

1.3.3 El gran formato: megalomanía

El ascenso de Rautavaara hasta el reconocimiento internacional fue el resultado de una década de trabajo. Todo comenzó con la ayuda de la editorial Publishing of Finnish Music, que en 1988 publicó sus primeras cinco sinfonías. A ello se unió una metódica campaña de marketing que la compañía discográfica Ondine comenzó por

¹⁰ RAUTAVAARA, *op. cit.*, p. 429.

¹¹ TIIKKAJA, *op. cit.*

aquella época. Además, la repercusión que tuvieron algunas de sus obras de gran formato, desde mediados de la década de los ochenta en adelante, jugó un papel determinante. Especialmente aquellas obras escritas en la década de los noventa se caracterizan por irradiar una especie de espíritu de grandeza exacerbado y cercano a una especie de megalomanía que hereda de Sibelius.

Rautavaara se siente muy a gusto escribiendo óperas. En la década de los noventa escribió tres: la ópera de cámara *Auringon talo* (1989-1990), *Tietäjien lahja* (1993-1994) y la ópera *Aleksis Kivi* (1995-1996). En esta misma década también escribió tres obras sinfónicas, la Sinfonía nº 6 (1992), la Sinfonía nº 7 (1994) y la Sinfonía nº 8 (1999) así como dos conciertos, el Concierto nº 3 para piano y el Concierto para arpa (2000). La Sinfonía nº 6 toma gran parte del material de su ópera *Vincent* (1990) y es la única que incluye sintetizador. En ella conviven características propias de la tonalidad (largas melodías, uso frecuente de terceras, etc.) con pasajes atonales. Su Sinfonía nº 7, encargada por el director americano David Pickett para la conmemoración del 25 aniversario de la Orquesta Sinfónica de Bloomington, se convirtió en todo un éxito de ventas en Finlandia y fue rebautizada con el nombre de *Angel of Light*, un título que el compositor insistió en no interpretar de manera programática sino como representación mística.

Dentro de este gran ciclo de obras de gran formato, el siguiente reto importante fue su Concierto para piano nº 3, encargado por Vladimir Ashkenazy. Sus tres conciertos para piano son realmente diferentes: el primero revolucionario y toda una protesta contra el serialismo; el segundo, todo lo contrario, mucho más modernista que el primero; el tercero, finalmente, es un gesto de expresividad romántica, lleno de armonías tonales y más sereno que los dos primeros. Esta enorme serie de importantes obras orquestales y conciertos continuó con el encargo que le hizo la Orquesta de Cámara Escocesa en su 25 aniversario. El resultado fue *Autumn Gardens* (1999), una pieza orquestal plagada de sonidos largos y graves que sirven de acompañamiento instrumental, típico del Rautavaara maduro.

La publicidad obtenida por las obras escritas en la década de los noventa y por sus grabaciones le aportaron una fama de la que consiguió extraer un rendimiento profesional extraordinario. Fruto de esta reputación, la Orquesta Sinfónica de Filadelfia le encargó una obra para la conmemoración del centenario de su formación, su Sinfonía

nº 8 (1999). La Octava Sinfonía reforzó su opinión de que, a estas alturas de su carrera, tanto melodía como armonía deben jugar un papel preponderante y, por lo tanto, construye esta obra principalmente sobre motivos melódicos.

Por otro lado, la Orquesta de Minnesota, una de las más prestigiosas en Estados Unidos, decidió encargarse de dos obras a Rautavaara, un Concierto para arpa y otra obra en la que el compositor tendría libertad de elección. Con respecto a su Concierto para arpa hay que destacar que representa muy bien su visión del concierto para instrumento solista y orquesta ya que se trata de una obra dramática en la que se establece un diálogo claro entre orquesta y solista. Es más, por aquella época Rautavaara opinaba sobre el tema en los siguientes términos: “Para mí el concierto siempre significó drama, conflicto entre lo individual y la comunidad”.¹² En este sentido, Concierto para clarinete (2001), obra objeto de estudio en esta tesis doctoral, incorpora estos principios compositivos de manera aún más evidente, según veremos en el análisis del capítulo 2.

Esta ascensión trepidante en su carrera profesional permitió a Rautavaara disfrutar del éxito entre la década de los noventa y parte de 2000. Desafortunadamente, este periodo feliz se vio truncado en enero de 2004 a causa de una repentina ruptura en su vena aorta que casi acaba con su vida y que le obligó a estar hospitalizado durante seis meses. A pesar de no poder trabajar más de una hora seguida, en la primera década del siglo XXI Rautavaara consiguió terminar una ópera, *Rasputin* (2001–2003) y cuatro conciertos para instrumento solista y orquesta: Concierto para arpa, Concierto para clarinete (2001), Concierto para percusión (2008) y Concierto para violonchelo (2008–2009).

La obra que nos ocupa en esta tesis, Concierto para clarinete, representa un caso paradigmático que, de manera muy especial, arroja luz sobre el papel que los intérpretes pueden llegar a jugar en el proceso creativo de los compositores, según explicaremos en profundidad en la sección 2.3. Básicamente, el abogado neoyorquino, y también clarinetista amateur, Theodore H. Friedman, quería encargarse y dedicar la creación de una obra para clarinete y orquesta a su recientemente fallecida madre. El compositor seleccionado para este propósito fue Rautavaara, quien después de algunas dudas aceptó el reto de componer un concierto para el clarinetista Richard Stoltzman, con quien compartiría una relación de colaboración muy estrecha hasta completar la pieza. Desde

¹² HOWELL, *op. cit.*, p. 137.

su estreno en Washington (2002) con la Orquesta Sinfónica Nacional de Estados Unidos y bajo la dirección de Leonard Slatkin, el Concierto para clarinete se ha repetido en el Kennedy Center, Carnegie Hall y en salas de gran prestigio por todo el mundo.

1.4 Helmut Lachenmann: una nueva forma de escuchar

1.4.1 Hacia una nueva estética

Helmut Lachenmann Friedrich nació en Stuttgart el 27 de noviembre de 1935. Hijo de pastor protestante, tuvo desde muy temprana edad, entre 1946 y 1948, experiencia como corista y contacto directo con la música de los siglos XV y XVI. En 1948 su familia se trasladó a Tuttlingen, donde Lachenmann escribió sus primeras composiciones, hoy perdidas casi en su totalidad. En 1955 comenzó sus estudios académicos en el Conservatorio de Música de Stuttgart con el profesor Johann Nepomuk David, de tendencias compositivas paradójicamente conservadoras, si tomamos como referencia el estilo actual de Lachenmann.

Precisamente en esos años, en la década de los cincuenta, se daban ya cita en el Ferienkurse Darmstädter los compositores más vanguardistas del momento. Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen fueron las principales fuerzas que, a la postre, abrieron nuevos caminos en la creación musical, además de John Cage, con su desorganización de los materiales y la emancipación de su percepción acústica mediante procedimientos aleatorios (concepto altamente relacionado con las teorías desarrolladas por Helmut Lachenmann en años venideros). Para muchos, esta época llegó a representar una especie de *tabula rasa* con el pasado, y por tanto, un rechazo frontal al concepto heredado de la tonalidad. Es decir, donde antes la imaginación del compositor había desempeñado un papel dominante, ahora los parámetros dependían de métodos seriales y conceptos estructurales.

En este contexto, en 1957 Lachenmann comenzó a asistir con regularidad al Festival de Darmstadt donde, por supuesto, conocería a Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Luigi Nono. El mismo Lachenmann reconoció años después que estos cursos representaron tanto una carga como una liberación, no solo para el devenir de la creación musical internacional sino para su propia evolución. Especialmente inspiradora para Lachenmann fue la figura de Nono, de quien sería alumno y amigo entre 1958 y 1960. De él adquirió la convicción de un arte con una misión y con un contenido social, aunque cierto es que Lachenmann nunca compartió la manera de transmitir dichas inquietudes, una diferencia que finalmente acabó distanciándoles.

Una vez terminada la década de los cincuenta, y hasta la llegada de un concepto más rotundo, las primeras obras de Lachenmann demuestran un proceso de maduración lento. En el transcurso de esta etapa de descubrimiento, algunos de los compositores de posguerra con los que coincidió en Darmstadt ejercieron una influencia decisiva en su desarrollo compositivo. No obstante, su proceso evolutivo estuvo más estrechamente ligado a un metódico y exhaustivo estudio de la estética y obras de los compositores de la Segunda Escuela de Viena, que transmitieron trazos bien reconocibles de esta época a sus primeras composiciones. Ejemplos de este proceso de maduración son *Fünf Strophen* (1961) y *Angelion* (1962/1963), que sugieren un primer uso instrumental aun alejado de las sonoridades transgresoras asociadas a su lenguaje más típico. Por su parte, *Wiegenmusik* (1963) presenta un lenguaje compositivo muy en la senda de un serialismo propio del Boulez y Stockhausen de aquella época, y sin embargo se pueden apreciar en ella unas armonías que por momentos recuerdan a un ya lejano Debussy. Con *Introversion II* (1964), Lachenmann ofrece ya una visión más radical en la producción del sonido, esto es, un estilo aleatorio abiertamente alusivo a Cage. De esta actitud provocadora nace *Streichtrio* (1965), mucho menos accesible y colmado de sonoridades peculiares que en ocasiones recuerdan a ruidos. Más que estructuras, en *Streichtrio* se perciben flujos de energía que van y vienen de los propios instrumentos musicales.

Desde el punto de vista ideológico, el pensamiento más radical de Lachenmann tomó impulso en la década de los sesenta, alentado por dos factores. Por un lado, después de que Boulez, Stockhausen y Nono continuaran su labor en direcciones opuestas y el pensamiento serialista entrase en una especie de radicalización, Lachenmann reconoció que la música serial y post-serial solo aportaba sistemas de comunicación superficial. Por otro lado, figuras emergentes como Ligeti, Kagel y Penderecki, según Lachenmann, solo traían una regresión a hábitos de escucha deficientes. Su respuesta fue *Intérieur I* (1965/1966), claramente influenciada por su trabajo con sonidos electrónicos en la Universidad de Gante. Esta obra avanza con fuerza hacia un estilo más transgresor, que experimenta con cualidades expresivas intrínsecas del sonido, llevándolas a extremos de saturación equiparables a la música compuesta por Nono en su última etapa. En la obra de Lachenmann, *Intérieur I* representa una crítica radical al material sonoro, un concepto desprovisto de gestualidad

tonal (armonía, melodía, estructura, etc.), y lleno de sonidos nuevos que descubren características hasta entonces reducidas a tabú por la tradición musical occidental.

Finalmente, su frustración por las limitaciones de los materiales grabados con los que tuvo ocasión de experimentar en la Universidad de Gante, le llevó en 1966 a redactar una especie de tipología de los sonidos, en la que estos se fusionan con la forma. A este respecto Lachenmann afirmó:

Sentí que necesitaba encontrar mi propio concepto de música. Cuando comencé a buscarlo a finales de los sesenta, lo llamé *musique concrète instrumentale*. La *musique concrète* desarrollada por Pierre Schaffer y Pierre Henry usa sonidos y ruidos de la vida cotidiana, grabados y mezclados en un *collage*. Traté de aplicar esta forma de pensar, no a los sonidos cotidianos sino al potencial de nuestros instrumentos.¹

Como consecuencia, en 1969 Lachenmann se presentó en Darmstadt con una obra, *Air*, con la que afirmaba haber roto la inmovilidad del serialismo gracias a la incorporación de “energías” básicas del sonido instrumental.² En 1970, sin duda un momento álgido en su desarrollo conceptual, crea *Dal niente (Intérieur III)* para clarinete solo, la obra de Lachenmann que estudiaremos en profundidad en esta tesis doctoral. En ella no solo despliega una amplísima gama de recursos expresivos del clarinete, sino que además muestra su fascinación por el proceso de producción del sonido en sí. *Dal niente* se caracteriza por ser una obra que explora el límite de la audibilidad y en ella el aire es usado como un recurso expresivo importante. En definitiva, *Dal niente* es una ratificación de su *musique concrète instrumentale* y así lo refrenda el clarinetista para el que el compositor escribió la obra, Eduard Brunner:

Definitivamente, el aspecto que más admiro de Helmut Lachenmann es que, incluso si hubiese podido ir a un laboratorio de sonidos y usar electrónica como muchos de sus contemporáneos, él se negó y prefirió trabajar con la participación humana, considerándola como la parte principal del arte de hacer música y de escuchar música. En consecuencia, su música es siempre humana y vital.³

¹ STEENHUISEN, Paul. “Interview with Helmut Lachenmann – Toronto”. *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 9-14.

² LACHENMANN, Helmut. “Composing in the shadow of Darmstadt”. Trad. TOOP, Richard. *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 43-53.

³ GALINDO AGÚNDEZ, Antonio. *Conflicts in contemporary music interpretation: Brunner-Lachenmann: a case approach*. Degree Project, Master of Fine Arts in Music, Symphonic

1.4.2 Su lenguaje compositivo

La *Nouvelle Musique* (o *Neue Musik*, en alemán) fue la corriente musical de vanguardia en el siglo XX, basada en un principio de innovación radical, articulada filosóficamente por las teorías de Theodor W. Adorno sobre la música de Arnold Schoenberg. A pesar de que es cierto que Lachenmann nunca satisfizo las expectativas de esta corriente, es indudable catalogar su obra en dicho contexto modernista europeo de posguerra. Aunque desarrolló sus propios horizontes creativos, es innegable que lo hizo manteniéndose fiel al ideal de composición occidental, como él mismo afirma: “yo me crié con la Segunda Escuela de Viena de Schoenberg, así como con las técnicas aleatorias de John Cage”.⁴ Estos argumentos han contribuido, a lo largo de su evolución como creador, al nacimiento de un lenguaje compositivo atrevido que tanto usa la tradición como la niega: repeticiones (hasta el primitivismo absurdo), gestos tonales, largos silencios, uso de música popular, cambios sutiles de timbre, uso de ritmos de danza, sonidos distorsionados, gestos orquestales, micro-tonos, articulaciones musicales (arpeggios), ruidos de todo tipo, citas en el más extraño de los contextos, ligeras variaciones del timbre, uso del habla, etc.

En la producción de Lachenmann muchos instrumentos tradicionales son utilizados para producir sonidos poco convencionales, esto es, instrumentos habituales en la orquesta se convierten en objetos generadores de ruido (desnaturalización del emisor-fuente). La música que producen crea una tensión entre un nuevo mundo de sonidos y las expectativas del oyente (desnaturalización del sujeto-receptor). Es decir, el concepto de sonido instrumental y vocal puro, hermoso y producido de manera convencional, es sustituido por lo que tradicionalmente se considera ruido. Ese ruido interactúa con un ritmo en constante movimiento, múltiples estratos sonoros y dinámicas extremas. En este nuevo sistema todo el acto de ejecución es enfáticamente físico: la mentalidad percusionista en la ejecución, la concentración en cómo suceden las cosas en lugar de qué sucede, etc. El mismo Lachenmann nos explica que “escuchar implica captar consciente e inconscientemente los eventos acústicos y también sus

Orchestra Performance, Academia de Música y Drama, Universidad de Gothenburg, 2011.
Director de PhD: Harald Stenström, p. 31.

⁴ STEENHUISEN, *op. cit.*, p. 9.

relaciones”.⁵ El resultado final es un sujeto-receptor en unas circunstancias de escucha muy exigentes (desnaturalización del objeto u obra musical). *Dal niente*, sin ir más lejos, requiere una escucha intensa. Por ejemplo, a veces la combinación de aire y tonos definidos suena tan suave que los ruidos de llaves participan de la música; el efecto inusual de inhalar aire para producir colores sonoros resulta también difícil de percibir; la mezcla de los sonidos aéreos y *frullato* o alteraciones en la garganta; multifónicos; dientes en la caña; *slaps*, etc.

La *musique concrète instrumentale* intenta demostrar que la música surge de preguntas e incertidumbres, y no de estrategias y planes de acción seguros. Este concepto es extensible a su exploración dialéctica de construcción formal. Lachenmann crea ideas acústico-estructurales a menudo representadas por tensiones binarias, yuxtaposiciones, combinación-síntesis de material sonoro o también por la articulación de formas musicales basadas en movimientos individuales a gran escala. De hecho, en la música de Lachenmann, estructura y proceso son indisociables.⁶

Uno de los gestos de provocación más evidentes en la música de Lachenmann lo encontramos reflejado en su rechazo al mundo de la tonalidad, al que define como una encarnación de la ignorancia humana. En su opinión, la tonalidad tendría que ser superada y, en su lugar, deberíamos buscar nuevas “antenas” en nosotros mismos, es decir, escuchar más.⁷ Para Lachenmann, la provocación no es necesariamente algo negativo y aconseja a los oyentes no tener miedo a estar confundidos.⁸ Por lo tanto, somete al mundo tonal (así como a la tradición y las convenciones de la música occidental) a un ataque sin tregua, con continuos tratamientos inusuales de los instrumentos (ruidos, experimentación de nuevas sonoridades, técnicas extendidas, etc.), uso frecuente del silencio como elemento expresivo (tan importante como el sonido), flujos sonoros estáticos (generadores de espacios abiertos a nuevas sonoridades),

⁵ MOHAMMAD, Iyad. “The theory of perception in the aesthetic conception of Helmut Lachenmann: a ‘redefinition’ trial of the ‘functional’ aspect of music”. *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 91-95.

⁶ Lachenmann interpreta sus estructuras como una fusión entre la idea acústica y la propia estructura. Es decir, en su estética musical la acción de escuchar, componer e interpretar convergen, como funciones del acto musical, compartiendo aspectos esenciales de comunicación.

⁷ STEENHUISEN, *op. cit.*, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

cambios extremadamente lentos o rápidos de parámetros acústicos, etc. Tal es el caso de *Dal niente*, donde tanto sonidos como ruidos se ordenen para representar extremos, un nuevo entorno creado para un material sonoro generalmente ignorado.

En la década de los setenta esa resistencia a la tonalidad cultivada hasta entonces por Lachenmann sufre un ligero proceso de evolución, según sus propias palabras: “He decidido, desde mi perspectiva actual, no tener más conflictos con la tonalidad”.⁹ En su conferencia *Affect und Aspekt*, escrita en 1982,¹⁰ Lachenmann explica en qué consiste esta evolución: se trata de separar lo que denomina “afecto” (término reciclado del periodo barroco) de “aspecto”, entendido como un conjunto de técnicas compositivas y procedimientos por medio de los cuales el material pre-existente (citas de composiciones tonales, elementos musicales tonales –escalas, ritmos, texturas, etc.–, gestualidad expresiva tonal, etc.) es integrado y combinado con material original, es decir, creado por el compositor. Dicho de otra manera, combina una experiencia estética pasiva (“aspecto”) con una experiencia estética activa (“afecto”) mediante el uso de material pregrabado y material nuevo.

Es así como nace *Accanto* para clarinete y orquesta (1975/76, revisada en 1982), una obra a la que, a sus por entonces habituales sonidos apagados y ruidos, Lachenmann comienza a añadir elementos propios de la tonalidad, virtuosismo, escalas, etc., no solo de manera interna (en su propio lenguaje musical), sino ayudado por la incorporación de citas musicales reconocibles. Comienza así el desarrollo de una nueva técnica, en la que confronta material musical tradicional con práctica “performativa” derivada de su *musique concrète instrumentale*. Más concretamente, *Accanto* emplea fragmentos del Concierto para clarinete y orquesta de Wolfgang Amadeus Mozart a modo de citas (material pre-grabado), junto a su propio material musical. De esta manera, el Concierto de Mozart se funde en la concepción estructural de *Accanto* y, como resultado, el oyente asiste a la destrucción del lenguaje tonal tradicional. Destruir este Concierto es una forma de recordar y volver a descubrir el verdadero significado y valor que la obra original tiene para nosotros como arte viviente. En definitiva, el resultado intenta situar

⁹ HOCKINGS, Elke. “Helmut Lachenmann’s concept of rejection”. *Tempo*, 1995, nº 193, pp. 4-14.

¹⁰ SCHWEITZER, Benjamin. “‘Ströme durch die konvention jagen’: some remarks about the use of conventions and their modification in Lachenmann’s orchestral works from 1969 to 1989”. *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 153-159.

al oyente en un plano de ambigüedad-movilidad, usando como recursos tanto lo familiar (citas musicales) como el caos (combinación de citas musicales y material propio). No obstante, ya en composiciones como *Mouvement, Ausklang* (1984/1985, revisada en 1986), e incluso *Tableau* (1988/1989) o *Staub* (1985/1987), las características tradicionales introducidas a partir de *Accanto*, serias o de tono irónico, comienzan a mezclarse y las citas de obras pre-existentes desaparecen.

1.4.3 Percepción y escucha activa

Estos actos de exploración y aventura en la música de Lachenmann se manifiestan de manera diáfana en lo que él denomina aparato estético, esto es, el enfrentamiento entre los instrumentos musicales (en relación a sus posibilidades físico-acústicas) y la historia de la música. A través de esa lucha de fuerzas, el compositor marca su camino, un proceso en el que el oyente toma conciencia de su propia predeterminación y conflicto. Esta confrontación entre oyente y material musical provoca en el primero un fuerte enfrentamiento personal entre su estructura cognitiva – información estético-musical acumulada y asimilada a lo largo de toda una vida– y su propia capacidad de percepción (sin información añadida). Solo si el oyente tiene el coraje suficiente para afrontar ese conflicto de manera positiva, le será posible disfrutar de una experiencia emocional satisfactoria.¹¹ Escuchar reflexiva y críticamente es pues condición necesaria para entender el verdadero valor de la música de Lachenmann, una escucha que nos cuestiona y pone a prueba nuestra propia flexibilidad a la hora de apreciar estéticamente la música.

Juzgar las creaciones musicales de Lachenmann como un mero descubrimiento de nuevas sonoridades es un hecho muy común, pero muy simplista y empobrecedor. En su música, la combinación entre producción y percepción sonora nos permite identificar sonidos aunque percibamos que han cambiado. Dicho de otra manera, Lachenmann expone al oyente a una observación casi anatómica de dichos sonidos, no como parte de un proceso destructivo, sino más bien analítico.¹² Por lo tanto, podemos

¹¹ DURÀ-VILÀ, Víctor. “Courage in art appreciation: a Humean perspective”. *British Journal of Aesthetics*, 2014, vol. 54, nº 1, pp. 77-95.

¹² STEENHUISEN, *op. cit.*, pp. 9-10.

concluir que su evidente interés por la exploración instrumental no es el elemento más representativo de su estética, sino más bien un planteamiento consciente para promover una nueva forma de escuchar. Es decir, Lachenmann siempre trata de animar al oyente a ir más allá de lo ordinario invitándole a cuestionar sus propias categorías. De hecho, para él escuchar se convierte en descubrir, relacionar, investigar y reflexionar, libres de expectativas, sean positivas o negativas.¹³ Precisamente para Lachenmann es esa sensación de aventura la que “buscamos en nuestra vida cotidiana para sentir la existencia” y la que debe imperar en las salas de concierto.¹⁴

1.4.4 Música e imágenes

Como hemos explicado en el apartado 1.4.2, las primeras obras orquestales de Lachenmann están plagadas de gestos simbólicos y objetos cotidianos. Es el caso de *Air* y *Kontrakadenz*, por ejemplo, donde Lachenmann coloca objetos cotidianos entre instrumentos musicales tradicionales. Concretamente, *Air* usa fustas de hípica que producen silbidos al ser agitadas en el aire. *Kontrakadenz* utiliza platos, monedas, discos metálicos y pelotas de ping-pong que producen sonidos al caer (movimientos cadenciales). Por otro lado, en obras posteriores como *Gran Torso*, *Klangschatten*, *Fassade* y *Dal niente* ese elemento “pictórico” lo encontramos en la acción de extraer sonoridades de instrumentos convencionales y en el uso de citas y elementos de la tradición musical. Dicho de otra manera, en lugar de referirse al contexto original de los objetos empleados, como hacía Pierre Schaffer en su *musique concrète* (ruido de tráfico, naturaleza, etc.), Lachenmann lo que hace es forzar al oyente a relacionar esos sonidos cotidianos con sonidos concretos, favoreciendo la creación de asociaciones mentales que resulten en experiencias artísticas interesantes. Es decir, la composición instrumental concreta de Lachenmann procura que sean los destinatarios los que terminen el proceso estético que ofrece la obra de arte.

¹³ ROCHA, Pedro. “Where does music start?” *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, n° 3-4, pp. 103-106.

¹⁴ LACHENMANN, Helmut *Lachenmann: in rehearsal with the London Sinfonietta*, <http://www.youtube.com/watch?v=45YCXweThbY#t=37>, última consulta: 2.12.2013.

Lachenmann asume que su música, por necesidad, evoca imágenes, o por decirlo de otra manera, ideas que van más allá de lo puramente sónico (colores, olores, texturas, etc.). Desde luego no se refiere a la música programática o para el cine, sino más bien a una conciencia extra musical que funciona a la par que la puramente sonora. Su *musique concrète instrumentale* no puede ser reducida a una producción sonora instrumental mecánica sino que, muy al contrario, alude a las conexiones y relaciones intra y extra musicales que el oyente pueda establecer. Este juego de asociación depende tanto de las experiencias individuales de cada oyente como de las disposiciones históricas, colectivas y arquetípicas a las que estén sometidas dichas imágenes. A modo de ejemplo sirva *Dal niente*, obra a la que se ha descrito como un ejercicio de exploración y explotación de sonoridades casi imposibles del clarinete. Como su nombre indica (*Dal niente* = *De la nada*), Lachenmann parece estar interesado en mostrar la imagen de un instrumento capaz de rozar lo inaudible. Ciertamente es que también se escuchan escalas y sonidos perfectamente audibles, pero podría decirse que *Dal niente* representa un juego sonoro en el que Lachenmann nos presenta la imagen de lo posible frente a lo imposible, provocando en el oyente la sensación de unos sonidos agónicos que luchan por no extinguirse, que nunca lo hacen, pero que tampoco acaban de reverberar.

1.5 Kaija Saariaho: del sonido a lo extra musical

1.5.1 Años de formación

Kaija Saariaho (n. 1952) es la mayor de tres hijos del empresario Launo Laakkonen y su esposa Tuovi Laakkonen, ambos descendientes de familias humildes de la parte oriental de Finlandia. A pesar de ello, Saariaho recibió una educación completa y estimulante en la Escuela Rudolf Steiner de Helsinki, cuyo sistema pedagógico estimula con especial empeño la creatividad, espiritualidad y moralidad de los niños.¹

En parte debido a una salud delicada, Saariaho fue una niña de carácter solitario que escuchaba música de Bach mientras otros niños jugaban en los bosques de Särkisalmi,² la aldea donde pasó muchos veranos con su familia. En aquella etapa llegó a aprender a tocar el violín, el piano y también la guitarra, que se convirtió en objeto de inspiración para su primera obra, *Yellow and Nervous* (1965), compuesta a la edad de trece años.³

La joven Saariaho recibió clases de música de profesores privados, luego continuó en una escuela de música y, más adelante, después de graduarse en la Escuela Rudolf Steiner, fue admitida en el Instituto de Artes Industriales y Oficios. Al mismo tiempo, continuó sus estudios musicales en el Conservatorio de Música de Helsinki (1972-1976), donde recibió clases de piano y órgano –también hizo cursos de musicología, historia del arte y literatura en la Universidad de Helsinki–. Finalmente, en 1976, se inscribió como estudiante de composición en la Academia de Música Sibelius

¹ La Escuela Rudolf Steiner pone en práctica el sistema educativo Waldorf, una pedagogía derivada de las ideas del científico, filósofo, artista y educador austriaco Rudolf Steiner. El programa se ocupa de las capacidades físicas, emocionales e intelectuales del estudiante a través de un currículo que integra disciplinas del movimiento y las bellas artes en el estudio de las humanidades, las ciencias, las matemáticas y la tecnología. En STEINER, Rudolf. *The renewal of education*. Great Barrington, MA: Steiner Books, 2001, pp. 17-32.

² Särkisalmi es una población al este de Finlandia, a 300 kilómetros de Helsinki. La madre de Saariaho conservaba la casa de su infancia en esta pequeña aldea. A pesar de su frecuente reclusión por motivos de salud, Saariaho recuerda los momentos vividos en Särkisalmi con cariño, especialmente sus paseos por el bosque. En MOISALA, Pirkko. “Biography”. *Kaija Saariaho*. Urbana-Champaign, IL: University of Illinois Press, 2009, pp. 1-2.

³ *Ibid.*, p. 4.

de Helsinki, no sin cierta resistencia por parte de su padre, que tenía otros planes para ella:

Cuando hablé con mis padres sobre mi deseo de ser compositora mi padre se enfadó mucho. Incluso cuando entré en la Academia de Música Sibelius no quiso hablar conmigo. Él quería que fuese arquitecto.⁴

En aquella época Paavo Heininen, profesor de la Academia de Música Sibelius, era uno de los compositores finlandeses más destacados del momento y Saariaho quería estudiar con él. Tanto es así que, a pesar de que aquel curso su clase ya estaba completa, ella insistió tanto que Heininen finalmente decidió aceptarla como su alumna. En 1980, inmediatamente después de finalizar sus estudios de composición en Helsinki, Saariaho acudió a los Darmstädter Ferienkurse,⁵ donde ya por entonces destacaban Gérard Grisey y Tristan Murail, y la música espectral. Estos compositores basaban su música en la exploración de la naturaleza física del sonido y del timbre, unos principios que parecían encajar en las ideas musicales de Saariaho.⁶ Por otra parte, en Darmstadt también conoció a Brian Ferneyhough, un compositor cercano a la corriente denominada “nueva complejidad”, que más que un método de generación de obras musicales, al estilo del serialismo integral, busca sistemas con los que crear material musical.⁷ Saariaho decidió mostrarle algunos ejemplos de su música y recuerda que le comentó: “OK, veo que tu corazón está ahí, pero tu cerebro va por otro lado, no están juntos”.⁸ Tras aquel encuentro ella decidió continuar sus estudios de composición en el Conservatorio de Música de Friburgo, donde Ferneyhough daba clases. En 1983, Saariaho terminó su preparación académica en Friburgo, convencida de que aquella tendencia post-serial no iba con ella.

⁴ HOWELL, Tim; HARGREAVES, Jon; ROFE, Michael (eds.). “Meet the composer”. *Kaija Saariaho: visions, narratives, dialogues*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2011, p. 5.

⁵ Para más referencias sobre los Darmstädter Ferienkurse véase la sección 1.2.

⁶ El espectralismo es un estilo musical originado en Francia en la década de los sesenta alrededor de un grupo de compositores formado por Gérard Grisey, Tristan Murail y Hughes Dufourt. El movimiento influyó en compositores como George Benjamin, Magnus Lindberg y Kaija Saariaho.

⁷ ULMAN, Erik. “Some thoughts on the new complexity”. *Perspectives of new music*, 1994, vol. 32, nº 1, pp. 202-206.

⁸ HOWELL, HARGREAVES y ROFE, *op. cit.*, p. 9

Posteriormente, en 1982, Saariaho asistió a un curso de programación en el IRCAM.⁹ A partir de entonces comenzó a visitar París con frecuencia y al cabo de un tiempo decidió fijar su residencia allí. En esta época Saariaho comienza a estar más dispuesta a utilizar ordenadores para estudiar y controlar las diferentes dimensiones de la música, así como la relación entre el color del sonido y la armonía, y la combinación de instrumentos acústicos con la electrónica. De este periodo destaca su colaboración con el psicólogo cognitivo Stephen McAdams y su amistad con el compositor Jean-Baptiste Barrière (director educativo del IRCAM), su actual marido.¹⁰

1.5.2 Influencias e inspiración

Saariaho siempre estuvo fascinada por el mundo de los sueños. Concretamente, algunas de las teorías que aparecen en *Die Traumdeutung* (*La interpretación de los sueños*, 1898) de Sigmund Freud conectan con la música de Saariaho, especialmente la idea de una lógica oculta y de que los sueños puedan ser la puerta de entrada a conflictos, dudas y deseos del que sueña.¹¹ Saariaho hizo su primera asociación explícita al mundo de los sueños en su obra para violonchelo y piano, *Im Traume* (1980), cuyo discurso progresa como en el mundo de los sueños, de manera errática, con transiciones rápidas y asociaciones irracionales. Sin embargo, su obra más representativa en este ámbito es *L'Amour de loin* (2000), su primera ópera, cuya trama circula en torno al incesante sueño de su protagonista, Jaufré Rudel, con Clémence (el amor de su vida, a pesar de no haberla visto nunca). El argumento funde el mundo real con el de los sueños para abordar los conflictos, dudas y deseos de su protagonista, según afirmó la propia autora en el siguiente comentario: “*L'Amour de loin* gira ansiosamente en torno a temas más profundos – la obsesión y la dedicación, la realidad y la ilusión, la soledad del artista y la necesidad de pertenecer”.¹²

⁹ Para más referencias sobre el IRCAM consultar la sección 1.2.

¹⁰ MOISALA, *op. cit.*, p. 14.

¹¹ FREUD, Sigmund. “La elaboración onírica”. *La interpretación de los sueños*. Trad. JONES, Ernest. Madrid: Alianza Editorial, 1995, pp. 169-300. Versión original: FREUD, Sigmund. *Die traumdeutung*. Aigle: Éditions Foi et Victoire, 2013.

¹² HUSCHER, Philip. *The Land Where I Was Born*, Festival de Ópera de Santa Fe 2002, libro programa. “*L'Amour de loin* turns anxiously around deeper themes – obsession and

Esta inspiración onírica tuvo especial eco en la música vocal de Saariaho, donde el uso del texto resultó especialmente útil, no solo como fuente de significado sino también de contenido sonoro. Tal es el caso de *From the Grammar of Dreams* para soprano y electrónica (1988-89)¹³, *Nuits, adieux* para cuarteto vocal y electrónica (1991) y más tarde para cuarteto vocal y coro (1996), y *Grammaire des rêves* para soprano, contralto y grupo instrumental (1988). Por ejemplo, en esta última, Saariaho creó un *collage* de textos fragmentados, visiones oníricas irracionales y descripciones idealizadas y simbólicas del amor de varios poemas de Paul Eluard.

Saariaho reconoce tener sensaciones sinestésicas que conectan sensaciones de carácter visual, táctil e incluso corporal con los sonidos, y utiliza estas habilidades como fuente de inspiración para componer.¹⁴ En su producción son muchos los casos en los que se basa en las sensaciones de otros sentidos que no sean el oído. Así creó *Nymphea. Jardin Secret III* (1987), inspirada en diferentes tipos de materiales de la tierra, el agua, el aire y el viento; *Laconisme de l'aile* (1982), que representa las figuras que las aves dibujan en el cielo; *Prè* (1992-1994), que nace de su experiencia con las olas del mar y que parte de un cuadro de Paul Gauguin, *Fatata te Miti* (1892); y *D'OM LE VRAI SENS* para clarinete y orquesta (2010), obra objeto de estudio en esta tesis doctoral, que está basada en un ciclo de tapices flamencos que representan los sentidos.¹⁵

Zur Farbenlehre (*La teoría de los colores*, 1810) también fue una fuente de inspiración enorme para Saariaho.¹⁶ En ella, Johann Wolfgang von Goethe hizo un exhaustivo análisis sobre la naturaleza de los colores, de cómo estos son percibidos por los humanos y del uso que el arte hace del color. En su capítulo “En relación con la teoría de la música”, Goethe escribe: “Color y sonido no admiten ser comparados

devotion, reality and illusion, the loneliness of the artist, the need to belong”.
<https://www.bbc.co.uk/music/works/4a8a0a3e-6dac-41fd-8182-d95441b13fa3>,
 última consulta: 11.02.2015.

¹³ SAARIAHO, Kaija. *Kaija Saariaho on her From the grammar of dreams*,
<https://www.youtube.com/watch?v=-RAF7tQJSP8&feature=kp>, última consulta: 4.06.2014.

¹⁴ MOISALA, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵ KRIKKU, Kari. Entrevista, Anexo C, pp. 515-516.

¹⁶ VON GOETHE, Johann Wolfgang. *Theory of colours*. Trad. EASTLAKE, Charles Lock. Cambridge, MA: MIT Press, 1982, p. 298. Versión original: *Zur Farbenlehre*, vol. 2. Stuttgart: J.G. Cotta, 1810.

directamente pero se pueden referir el uno al otro en un estado elevado”.¹⁷ Esta concisa afirmación resume una de las grandes preocupaciones de Saariaho, la búsqueda de los factores que componen el “color del sonido”. De Goethe también rescató su fascinación por la transición entre luz y sombra, según explica en este comentario: “la idea de ralentizar el habla hasta el extremo cuando una vocal se convierte en consonante, es similar”.¹⁸ Tal es el caso de su obra *Vers le blanc* (1982), donde Saariaho ralentiza sonidos hasta el extremo y *Jardin secret I* (1985), dominada por un campo de sonidos que se mueven lentamente.

Zur Farbenlehre también marcó la carrera de algunos de los pintores más importantes en los años posteriores a su publicación, entre muchos otros Vassili Kandinsky (1866-1944), quien la describió como uno de los libros más importantes de su carrera artística. A su vez, Saariaho admiraba la pintura y teorías propias de Kandinsky, especialmente su obra del periodo 1913-1917, cuando se alejó de la figuración para experimentar con formas abstractas. Las asociaciones que Kandinsky estableció entre artes visuales y música supusieron un importante estímulo para Saariaho, cuyas composiciones han estado siempre abiertas a la interacción entre la música y las artes visuales. Esta relación se da precisamente en *D’OM LE VRAI SENS*, donde tanto el solista como los músicos de la orquesta incorporan elementos coreográficos que complementan su contenido musical. Saariaho dijo al respecto: “Lo más importante en mi percepción es que el mundo visual y el musical son uno para mí”.¹⁹

1.5.3 Su lenguaje compositivo

Podríamos decir que la música de Saariaho se encuentra dentro de la tradición musical occidental, aunque utilizando instrumentos tradicionales complementados por recursos tecnológicos. No obstante, su producción musical cuestiona muchos aspectos del pensamiento musical convencional, bien ampliando fronteras o invirtiendo la

¹⁷ *Ibid.*, pp. 298-299.

¹⁸ MOISALA, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

jerarquía de paradigmas musicales más convencionales, como la colocación del color del sonido por encima del tono y la armonía.

Durante su proceso creativo, el trabajo racional se alterna con la toma intuitiva de decisiones, es decir, Saariaho siente la necesidad de crear a partir de cómo siente y percibe el mundo. Comienza a componer generalmente dibujando bocetos visuales, de hecho suele escribir su música a mano. Posteriormente analiza el espectro de sonidos seleccionados con el fin de crear el material armónico. A partir de esta información escoge intuitivamente los acordes sobre los que organiza la armonía. A continuación dibuja una especie de mapa armónico y desarrolla el resto de los materiales musicales para finalmente construir la estructura.²⁰ Por ejemplo, para *Lichtbogen* (1986) analizó el espectro armónico de sonidos grabados que previamente había seleccionado. A partir de esa información escogió intuitivamente los acordes básicos sobre los que finalmente organizó la armonía. El resultado final es que el oyente no sabe de dónde proceden las armonías porque, de hecho, Saariaho no trata de evidenciar conexiones reconocibles entre el espectro del sonido y la armonía, sino que aproxima los resultados de estos análisis a notas de la escala temperada.

Esta inquietud por las cualidades naturales del sonido y su posterior desarrollo armónico y formal inevitablemente acercan el mundo sonoro de Saariaho a la música espectral, ya mencionada en el primer apartado. Los compositores afines a esta corriente, liderados por Gerard Grisey y Tristan Murail (grupo *L'Itinéraire*), utilizaban un conjunto de herramientas y técnicas con las que exploraban las cualidades del sonido y de las que posteriormente extraían el material sonoro que utilizaban en sus composiciones. Así pues, Grisey defendía que las estructuras musicales debían basarse en las propiedades del sonido, en lugar de modelos matemáticos o físicos como en el serialismo integral. Por su parte, Murail destacaba que la armonía separa los componentes dentro de una estructura sonora y que el timbre dirige la atención del oyente hacia el evento sonoro como un todo.²¹

A pesar de su interés por los postulados del grupo *L'Itinéraire* y de su curiosidad por enfoques científicos en la creación musical, Saariaho no cree en la pureza de estos métodos, sino más bien en la búsqueda de técnicas que le permitan desarrollar su propio

²⁰ *Ibid.*, pp. 55-65.

²¹ HOWELL, HARGREAVES, ROFE, *op. cit.*, p. 174.

lenguaje expresivo: “El enfoque de Grisey no encaja con el mío [...] él tenía una manera muy sistemática de analizar sus sonogramas, su orquestación era matemática”.²² Por ejemplo, en *Lichtbogen* para nueve músicos y electrónica en vivo, Saariaho usa métodos que se asemejan a las técnicas de síntesis instrumental desarrollados por el grupo francés *L’Itinéraire*: primero hizo un análisis espectral de los sonidos instrumentales y una simulación de los sonidos en una orquesta. Seguidamente, analizó los timbres con la ayuda del software IANA, luego quitó los intervalos no deseados y convirtió estos en notas de afinación temperada. Así es como llegó al grupo de nueve sonidos que posteriormente utilizó para construir acordes, arpeggios y líneas melódicas. En este sentido, se puede afirmar que el material melódico/armónico ha sido extraído del timbre y que, por lo tanto, el proceso compositivo se concibe como un diálogo entre forma y contenido.

En su trabajo de composición, Saariaho siempre ha utilizado herramientas de procesamiento electrónico del sonido y programas informáticos. Con ellos, sintetiza procesos concretos pregrabados y sonidos musicales, y además crea paisajes sonoros virtuales y modifica espacios sonoros existentes. Por lo tanto, no se puede afirmar que Saariaho use la electrónica simplemente para crear efectos, sino que se trata de una parte fundamental de su lenguaje musical.

En la década de los noventa, la voz humana cobró mayor importancia en la música de Saariaho, que quiso profundizar en la investigación de las emociones en la música vocal. Al buscar un tema para su primera ópera, se encontró con un libro sobre leyendas medievales, *La Fleur inverse*, de Jacques Roubaud, cuyo texto ya había usado en *Lonh* (1996). Más tarde encontró un poema de Abou Said (una canción sobre la muerte de un grupo étnico africano) y una sección de una novela de Amin Maalouf que formó parte de *Oltra mar* (1998-1999). Tanto *Lonh* como *Oltra mar* proporcionaron el material necesario para su primera ópera, *L’Amour de loin*, con la que Saariaho inició un nuevo periodo compositivo más dramático. Hasta la fecha, Saariaho ha completado otras dos grandes producciones operísticas: *Adriana Mater* (2002-2006), cuya trama circula en torno a tragedias personales, la maternidad y la violencia durante la guerra, y *La Passion de Simone* (2005-2006), basada en la historia de la vida de la activista francesa Simone Weil.

²² *Ibid.*, p. 11.

1.5.4 El concierto con orquesta y su relación con los intérpretes

Aún hoy en día muchos compositores siguen encontrando nuevas formas de enfocar el que quizás sea uno de los géneros más duraderos de la historia de la música, el concierto. Para Saariaho siempre ocupó un lugar especial, no tanto por el formato en sí, sino fundamentalmente porque valora la colaboración con intérpretes hábiles que inspiren su labor, como Gidon Kremer, Dawn Upshaw, Anssi Karttunen, Camilla Hoitenga y Kari Kriikku, entre otros. De hecho, las aportaciones técnico-instrumentales, musicales e incluso personales de estos intérpretes han sido tan importantes para la compositora que han llegado a influir en su toma de decisiones y en el carácter final de sus obras para instrumento solista y orquesta, según expresó Saariaho en este comentario: “Todas estas piezas que he escrito para solistas tienen algo que ver con la personalidad de los propios músicos. Se convierten, más o menos, en retratos de estas personas”.²³ Por ejemplo, Anssi Karttunen, violonchelista para quien Saariaho ya había escrito, tuvo mucho que ver en la construcción de *Notes on Light* para violonchelo y orquesta (2006). En ella es precisamente el solista, a quien la compositora confiere un papel generalmente reflexivo y meditativo, el que modula los cambios de ánimo estimulados por cambios de intensidad orquestal, obligándole a retroceder hacia un mundo más contemplativo. El propio Karttunen explica que su ya larga relación artística con la compositora hace que cada vez que interpreta su música la sienta como propia y que cualquier cosa que imagine resulte aceptable para ella.²⁴

Saariaho siempre mostró especial debilidad por la flauta. En numerosas ocasiones ha explicado que parte de esa atracción tiene que ver con el mecanismo de producción de sonido del instrumento, que permite una combinación de respiración, generación de susurros y tonos. No obstante, su estrecha y larga amistad con la flautista Camilla Hoitenga demuestra que intérpretes concretos estimulan su creatividad. En 1982, Saariaho y Hoitenga coincidían con frecuencia en las clases de lo que por aquel entonces se conocía como el “contingente francés” (Grisey, Murail y Levinas), en los Cursos de Darmstadt. Aquellos primeros encuentros consolidaron una relación artística

²³ *Ibid.*, p. 12.

²⁴ SAARIAHO, Kaija; KARTTUNEN, Anssi. *Expressing personality in new works: Kaija Saariaho and Anssi Karttunen. Workshop*, <https://www.youtube.com/watch?v=FRp5nAP5P1s>, última consulta: 24.06.2014.

en la que Hoitenga pasó a ser una especie de musa para quien Saariaho escribiría toda su obra para flauta.²⁵ El primer resultado fue *Laconisme de l'aile* para flauta solo (1982), en la que Saariaho asocia la flauta con el mundo de los pájaros. El segundo fue *NoaNoa* para flauta y electrónica (1992).

Más adelante Saariaho escribió para Hoitenga su obra más importante para flauta, *Aile du songe* para flauta y orquesta (2001), un encargo de la orquesta del Festival de Flandes, la Orquesta Filarmónica de Londres y la Orquesta de la Radio de Finlandia. *Aile du songe* fue escrita inmediatamente después de *L'Amour de loin*, inspirada nuevamente en temas relacionados con los pájaros y escrita en un lenguaje que vuelve a ser más íntimo y transparente. En el proceso de composición de este concierto, Hoitenga cuenta haber propuesto a Saariaho lo que finalmente se convirtió en una sección rítmica en el primer movimiento de la segunda parte, “Oiseaux dansant”.²⁶ Por otra parte, igual que en *Laconisme de l'aile* y *NoaNoa*, el lenguaje musical de *Aile du songe* incluye trinos, *glissandi*, sonidos de aire, multifónicos y la voz. En el caso de la voz, Saariaho indica dónde quiere que el/la flautista la use pero no cómo, así que le concede cierta libertad. Algo similar sucede con la cadencia de *Aile du songe*, cuyo carácter eminentemente improvisado evidencia una vez más el valor que Saariaho deposita en la capacidad creativa de los intérpretes.

Un caso análogo es el que estudiamos en esta tesis, *D'OM LE VRAI SENS* para clarinete y orquesta (2010), escrita para el virtuoso Kari Kriikku, con quien Saariaho comparte una larga amistad. Las similitudes con *Aile du songe* comienzan porque *D'OM LE VRAI SENS* fue escrita poco después de una ópera, en este caso *Adriana Mater* (2006). La presencia destacada del clarinete en esta ópera intrigó a Kriikku, quien después de asistir a su estreno en París le preguntó acerca de la posibilidad de escribir un *concerto*.²⁷ Efectivamente, Saariaho se dio cuenta de que tenía razón y, después de algún tiempo decidió dedicar uno de sus múltiples encargos a la composición de un concierto para clarinete y orquesta.²⁸

²⁵ HOITENGA, Camilla. *The flute music of Kaija Saariaho: a personal history*, 2011.
<http://hoitenga.com/site/flute-music-of-kaija-saariaho/saariaho-personal-history/>,
 última consulta: 1 de diciembre de 2016.

²⁶ *Ibid.*, p. 1.

²⁷ SAARIAHO, Kaija. Entrevista, Anexo C, p. 504.

²⁸ *Ibid.*

Así pues, según explicaremos en profundidad en la sección 2.5, Saariaho y Kriiku mantuvieron encuentros en los que ella le preguntaba dudas y él le mostraba elementos que consideraba útiles. Según Saariaho, este proceso de colaboración en la creación de *D'OM LE VRAI SENS* fue muy relevante y destaca la personalidad de Kriiku como posible estímulo en la concepción de su idea de movimiento en la sala de conciertos.²⁹ De Saariaho el clarinetista destaca la facilidad de trabajar con un planteamiento creativo tan abierto, siempre atenta a lo que el intérprete pueda sugerir.³⁰

²⁹ *Ibid.*, p. 507.

³⁰ KRIIKKU, *op. cit.*, p. 519.

1.6 Jörg Widmann: tradición y modernidad

1.6.1 Consciente de los límites

A pesar de ser el más joven de los compositores participantes, la contribución de Jörg Widmann a esta tesis se reveló como especialmente valiosa. Durante la entrevista que mantuvimos en un aula contigua a la suya propia en el Conservatorio de Música de Friburgo, Widmann demostró ser capaz de expresarse de manera elocuente tanto cuando hablaba como compositor como cuando lo hacía como intérprete. De hecho, aportó un testimonio abundante en reflexiones sobre la influencia que su faceta como intérprete había tenido en su trabajo como compositor, por ejemplo la seguridad que como compositor le aportan sus conocimientos como instrumentista.¹

Nacido en Múnich el 19 de junio de 1973, Widmann es un joven compositor y clarinetista que empieza a destacar como uno de los nuevos grandes referentes de la música contemporánea alemana. Hoy en día esta doble habilidad no es infrecuente, pero sí al nivel al que él las desempeña, aunque hable sobre el tema con modestia: “en otros tiempos [...] siglo XVIII y gran parte del siglo XIX; por supuesto el XVII, era normal, los compositores debían tocar tres instrumentos al menos, era normal”.² Extraordinario o no, su carrera como compositor le ha hecho merecedor de los siguientes premios: Ernst von Siemens Music Composers’ Prize, Arnold Schönberg Prize y Kompositionspreis de la SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg. Paralelamente, Widmann ha sido capaz de construir una importante carrera como especialista en música de cámara y en música contemporánea. Como músico de cámara colabora regularmente con Tabea Zimmermann, Kim Kashkashian, András Schiff, Hélène Grimaud y Christine Schäfer. Además, sus extraordinarias habilidades como clarinetista y su carisma como intérprete le han convertido en el centro de atención de numerosos compositores relevantes. Así, entre las obras que se han escrito para él destacan: *Musik für Klarinette und Orchester* (1999) de Wolfgang Rihm, *Cantus* (2006) de Aribert Reimann, *Rechant* (2009) de Heinz Holliger y *Drei Stücke für klarinette solo* (2012) de Peter Ruzicka.

¹ WIDMANN, Jörg. Entrevista, Anexo C, p. 538.

² *Ibid.*, p. 540.

Widmann reconoce que sus padres, un profesor de física y una diseñadora textil, alentaron en todo momento tanto su vocación por la música como la de su hermana, la violinista Carolin Widmann.³ Esta buena disposición no es casual ya que, a pesar de no ser músicos profesionales, compartían y continúan compartiendo una importante afición por la música. En concreto, fue su madre quien animó a Widmann a comenzar sus primeras clases de clarinete a la edad de siete años. Posteriormente ingresó en el Conservatorio de Música de Múnich, donde recibiría una sólida formación de uno de los profesores de clarinete más respetados de aquella época en Alemania, el ya retirado Gerd Starke. Paralelamente, a los once años, Widmann comenzó sus estudios de composición bajo la supervisión del profesor y compositor Kay Westermann, un discípulo de Wolfgang Rihm que desde 1990 es profesor de composición en el Conservatorio de Música de Múnich.

Más adelante, entre 1994 y 1995, Widmann decidió ampliar estudios en la Juilliard School of Music de Nueva York con uno de los grandes referentes del clarinete, Charles Neidich, a la vez que en su ciudad natal continuaba su formación como compositor con los compositores Wilfried Hiller y Hans Werner Henze (1994-1996). Una vez finalizada su etapa en Estados Unidos, Widmann culminó su formación con los compositores Heiner Goebbels y Wolfgang Rihm (1997-1999) en el Instituto para la Nueva Música y Medios de Comunicación en el Conservatorio de Música de Karlsruhe y casi desde la finalización de sus estudios en dicho centro, el Conservatorio de Música de Friburgo lo nombró profesor de clarinete en 2001 y, ocho años más tarde, profesor de composición.⁴

1.6.1 Su lenguaje compositivo

Widmann es un compositor liberado de la ortodoxia modernista de las generaciones alemanas pasadas y decidido a desarrollar un estilo compositivo basado en la diversidad. Para ser más exactos, crea un lenguaje heterogéneo en el que caben

³ WALLACE, Helen. *Jörg Widmann*,

<http://www.classical-music.com/article/jörg-widmann>, última consulta: 18-10-2014.

⁴ BRUHN, Siglind. "Biographic sketch and work catalogue". *The music of Jörg Widmann*. Waldkirch: Edition Gorz, 2013, pp. 9-22.

multitud de procedimientos de escritura que, si bien no son novedosos en su concepción, sí que aportan originalidad y frescura a su tratamiento. Por ejemplo, combina pasajes melódicamente consonantes con intervalos y registros poco convencionales, o moldea ritmos que aluden a obras de compositores clásicos que dan paso a secciones rítmicas inestables y atípicas, o inventa motivos musicales de corte tonal frente a motivos formados por ruidos, o rescata formas musicales del pasado (sonata, canon, motete y corales) y las transforma en estructuras propias.

Hasta el momento, Widmann ha escrito más de ochenta composiciones. Entre ellas, su serie de cuartetos de cuerda representa lo más interpretado de su catálogo, ya sea como ciclo ininterrumpido de una hora y media de música o bien como piezas individuales (una práctica permitida por el compositor). Este ciclo se nutre de prácticamente todos los procedimientos de escritura citados en el párrafo anterior y resume de manera ejemplar la variedad estilística mencionada y tan característica de su música. Según el propio compositor, el nacimiento de su cuarteto de cuerda nº 1 (1997) estuvo motivado por la presión que sentía del repertorio escrito para esta formación. De hecho, afirma que la obra comienza con cuerdas frotadas con un peso de arco extremo por esta razón.⁵ Le siguieron el *Choralquartett* (2003/2006) y el *Jagdquartett* (2003), este último estrenado por el Cuarteto Arditti. El *Choralquartett* es un movimiento lento que toma como punto de partida *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* de Haydn y en él combina ruidos con melodías basadas en la tonalidad, con el siguiente objetivo: “Estoy interesado en cómo hacer que los ruidos dejen de simbolizar la desolación y que las frases tonales dejen de representar la seguridad”.⁶ Por otra parte, el *Jagdquartett* es un movimiento inestable –comienza con gritos secos emitidos por los integrantes del cuarteto– que representa el *scherzo* de un cuarteto clásico. Este movimiento rápido cita *Papillon* op. 2 de Robert Schumann y su discurso salvaje se asemeja a su conocido *alter ego*, Florestan.⁷ Por último, esta serie fue completada en

⁵ WIDMANN, Signum Quartet: Jörg Widmann's five string quartets,

<http://www.youtube.com/watch?v=ct5FsUSzeIs>, última consulta: 21.10.2014.

⁶ WIDMANN, Chorale Quartet, <https://en.schott-music.com/shop/choralquartett-1.html>, última consulta: 22.10.2014.

⁷ SERVICE, Tom. A guide to Jörg Widmann's music,

<http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/oct/08/jorg-widmann-contemporary-music-guide>, última consulta: 21.10.2014.

2005 con su Cuarteto nº 4, estrenado por el Cuarteto Vogler, y su Cuarteto con soprano nº 5, estrenado por Juliane Banse y el Cuarteto Artemis. En el nº 4, Widmann expresa su curiosidad por la acción de andar (*Andante*) y de dar pasos (*Passacaglia*), ayudándose de una sencilla forma A-B-A que complementa con una compleja superposición de líneas melódicas. Al hilo de esta obra, ha dejado dicho que “en última instancia es un intento de conseguir un equilibrio entre complejidad y simplicidad”.⁸ Por otro lado, el nº 5, al que Widmann llamó *Versuch Fuge über die*, termina este ciclo como lo haría un *finale* en un cuarteto clásico, es decir, entablando un diálogo entre voz y cuarteto sobre una fuga y sobre unas escalas (tonales), aunque reinterpretadas y trasladadas a su propio lenguaje compositivo.⁹

Otra de las piezas más representativas de la obra de Widmann, y aquella en la que también coinciden gran parte de los mecanismos más característicos de su lenguaje, es su trilogía para gran orquesta: *Lied* (2003/2007), *Chor* (2004) y *Messe* (2005). Widmann escribió *Lied* por encargo de la Bamberger Symphoniker como homenaje a la música de Schubert y a su habilidad para inventar melodías. En ella Widmann hace pequeñas referencias a sus famosos Quinteto y Octeto, y se atreve a reinterpretar algunas de las técnicas del compositor austriaco, especialmente la constante sensación de búsqueda en sus armonías. Como resultado final, consigue que todos los instrumentos de la orquesta canten líneas melódicas y transiten por secciones polifónicas al más puro estilo “schubertiano”.¹⁰ La segunda obra orquestal de esta serie, *Chor*, estrenada por la Deutsches Symphonie-Orchester Berlin y Kent Nagano, es de ambiente lento y lenguaje casi “brahmsiano”. Aquí Widmann sigue fiel a su estilo y combina motivos de corte tonal, en este caso corales, con extensos pasajes de afinación por cuartos de tono.¹¹ La tercera y última de estas piezas, *Messe*, fue estrenada por la

⁸ WIDMANN, *Foreword*. Trad. CHALMERS-GERBRACHT, Lindsay, https://en.schott-music.com/shop/media/freedownloads/0/22/29/222978/500_MAVE/DOWNLOADS/widmann-preface.pdf, última consulta: 22.10.2014.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ BLAICH, Torsten. *About the music. Lied [Song] (for orchestra)*, <http://www.clevelandorchestra.com/news-and-updates/news-releases/2014-releases/2014-06-20-european-tour-announced/>, última consulta: 22.10.2014.

¹¹ WIDMANN, *Cleveland orchestra's "German Requiem", plus a new work*, <http://virtualfarmboy.wordpress.com/tag/jorg-widmann/>, última consulta: 22.10.2014.

Orquesta Filarmónica de Múnich y Christian Thielemann. Se trata de una misa en la que no usa texto y cuyos movimientos se corresponden con los “Kyrie”, “Gloria”, “Crucifixus” y “Et Resurrexit” de la liturgia tradicional. Al igual que en *Chor*, donde Widmann también concibe la orquesta como un único instrumento que canta, intercala estos movimientos con interludios puramente instrumentales.¹²

Widmann también ha completado tres grandes proyectos de música dramática. La ópera *Das Gesicht im Spiegel* (2002-2003), estrenada en la Ópera Estatal de Baviera, fue su primera incursión en el género y su original argumento ejemplifica nuevamente una visión innovadora dentro del marco más tradicional: una mujer que tiene la capacidad de clonarse a sí misma.¹³ *Am Anfang* (2009), estrenada con motivo del vigésimo aniversario de la Ópera de la Bastilla en París, es el resultado de la colaboración entre un artista visual, Anselm Kiefer, y un compositor, Widmann, y describe la derrota del pueblo judío por las potencias situadas entre Egipto y Mesopotamia.¹⁴ Por último, en su ópera más reciente, *Babilonia* (2011-2012), encargada por la Bayerische Staatsoper de Múnich, Widmann y el filósofo Peter Sloterdijk (libretista) presentan una nueva interpretación del mito de Babilonia.¹⁵ En este caso, al igual que en todas sus óperas, Widmann hace gala del que parece su *leit motive* compositivo: mostrarse abiertamente favorable al uso combinado de formas musicales del pasado y de un lenguaje contemporáneo:

Algunas de mis piezas tratan solo con ciertos ruidos, como *Implosion* para orquesta, está el Octeto (en la versión del Octeto de Schubert) que es música tonal. Espero que cada pieza en sí misma sea coherente, pero necesito el contraste.¹⁶

¹² CLEMENTS, Andrew. *Widmann: Messe; Fünf Bruchstücke; Elegie – review*, <http://www.theguardian.com/music/2011/apr/21/widmann-messe-funf-bruchstucke-review>, última consulta: 23.10.2014.

¹³ SANTACECILIA, María. *Jörg Widmann: ¿el futuro de la composición en Alemania?* <http://www.dw.de/jörg-widmann-el-futuro-de-la-composición-en-alemania/a-15917756>, última consulta: 26.10.2014.

¹⁴ WIDMANN, *Opera Bastille presents Anselm Kiefer/Jörg Widmann*, <http://www.art-agenda.com/shows/opera-bastille-presents-anselm-kiefer-jorg-widmann/>, última consulta: 26.10.2014.

¹⁵ WIDMANN, *Babylon*, <https://en.schott-music.com/shop/babylon.html>, última consulta: 21.10.2014.

¹⁶ WIDMANN, *op. cit.*, p. 545.

La combinación de tonalidad y ruido es una práctica que Widmann hereda del que estuvo a punto de ser su profesor, Helmut Lachenmann. De hecho, igual que el creador de la *musique concrète instrumentale*, Widmann utiliza los instrumentos como cuerpos resonantes, es decir, como generadores de sonidos que se parecen o que son ruidos. A su manera, ambos combinan estos ruidos (extraídos de instrumentos tradicionales) con formas tradicionales y composiciones conocidas con el objetivo de llamar la atención sobre la dificultad a la que la música contemporánea somete al oyente.¹⁷ Esta práctica se demuestra de manera evidente en su *Quintett* para oboe, clarinete, trompa, fagot y piano (2006), en el que Widmann alterna el uso de técnicas instrumentales tradicionales y contemporáneas. Concretamente fusiona la respiración de los instrumentistas y el ruido de llaves con melodías románticas y armonía/polifonía tradicional. Con todo, Widmann no parece querer llamar la atención del público con efectos instrumentales superficiales, sino más bien hacer que los oyentes piensen sobre lo que los instrumentos tradicionales realmente son y demostrar que sus recursos sonoros no están aún agotados. En este sentido, la diferencia principal con Lachenmann estriba en que Widmann emplea este recurso de manera puntual y sin que los instrumentos pierdan sus características específicas. Tal es el caso de su ópera *Das Gesicht im Spiegel* donde, a pesar de introducir fragmentos de música basados en el ruido, el punto de partida es tonal.

La inclusión de auto citas es también una característica visible en la música de Widmann. No es de extrañar que un compositor tan apegado a la tradición como él sienta curiosidad por las bondades de una técnica heredada de algunos de los maestros por los que siente admiración. Los ejemplos más claros son Schubert, quien en sus obras instrumentales citaba melodías de sus propias canciones, Bruckner, que confeccionó varias de sus sinfonías con material de sus propias composiciones religiosas, y Mahler, en cuya obra también se puede encontrar un número elevado de auto citas. Además, gran cantidad de compositores coetáneos usan el recurso de la auto cita, entre ellos Berio, Boulez, Kurtág, Henze y Rihm.¹⁸

¹⁷ STEENHUISEN, Paul. "Interview with Helmut Lachenmann - Toronto". *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 9-14.

¹⁸ BOULEZ, Pierre; NOAKES, David; JACOBS, Paul. "Sonate, que me veux-tu?" *Perspectives of New Music*, 1963, vol. 1, nº 1, pp. 32-44.

1.6.2 Su relación con el clarinete

El catálogo de obras de Widmann comprende diecisiete composiciones en las que el clarinete, o bien está en un primer plano, o bien desempeña un papel destacado en diversas formaciones de música de cámara. Entre estas composiciones hay cinco que él mismo interpreta en público con frecuencia: *Fantasie* para clarinete solo (1993), *Fünf Bruchstücke* para clarinete y piano (1997), *Lichtstudie II: Polyphone Schatten* para viola, clarinete y grupos orquestales (2001), *Echo-FRAGMENTE* para clarinete y grupos orquestales (2006) y *Elegie* para clarinete y orquesta (2006). Estas piezas se complementan con doce obras de música de cámara: tres tríos, un cuarteto, dos quintetos, tres sextetos, un septeto y dos octetos.

Fantasie para clarinete solo, una de las cinco obras objeto de estudio en esta investigación, fue escrita en 1993. Por aquel entonces Widmann se disponía a grabar un CD junto a la pianista Anna Gourari con obras de Brahms, Schumann, Poulenc y Stravinsky. La discográfica consideraba que aún existía espacio para una obra más y Widmann aceptó la propuesta de componer algo para clarinete:

Esa fue la ocasión por la que la escribí y quería escribir una pieza corta que... con las cosas que me fascinaban del clarinete en ese momento... a la edad de 19 años, quería escribir una pieza de clarinete sobre lo que me gustaba del clarinete.¹⁹

Según el propio Widmann, el punto de partida de *Fantasie* son las propias características técnicas del clarinete y no las convicciones musicales que en aquel momento tenía. Por esta razón, el compositor entró en una fase de reflexión y auto crítica cuyas consecuencias tuvieron como resultado *Fünf Bruchstücke* (1997), su siguiente pieza para clarinete como instrumento solista. En ella, haciendo un esfuerzo por olvidar todo lo relacionado con el clarinete, Widmann asegura haber llegado a una manera de componer y a una estética diferentes.²⁰

Fantasie está escrita de una pieza, es decir, hay un desarrollo continuo de secciones divididas por ataques repentinos en *fff* –como en *Fleurs du mal* para piano (1996-1997), definida por el propio Widmann como una sonata en desarrollo continuo, o en *Teufel Amor* para orquesta (2009-2011), o incluso en los ya mencionados *Messe* y

¹⁹ WIDMANN, *op. cit.*, pp. 537-538.

²⁰ *Ibid.*, p. 538.

su serie de cuartetos de cuerda—. Por otra parte, este gusto por los contrastes, la sorpresa y el virtuosismo le viene de adolescente, concretamente de su afición por improvisar.²¹ De hecho, Widmann reconoce que la versión escrita de esta pieza es solo una aproximación y la ausencia de líneas divisorias simboliza su apuesta por una interpretación más libre o menos ceñida a la escritura.

En *Fantasie*, también usa gran cantidad de elementos tonales con total naturalidad —especialmente armonía tonal— y los combina de manera original con otros más propios de la música actual, como por ejemplo sonidos multifónicos. Así pues, *Fantasie* comienza con un multifónico que de hecho recuerda a la armonía tradicional (se trata de un acorde de séptima de dominante), continúa utilizando arpeggios y concluye la obra con armonía tonal (Si bemol mayor). No en vano, en la época en que escribió esta obra, Widmann estaba fascinado tanto por la música de Stravinsky como por la de Weber, a quienes tanto había interpretado como clarinetista, razón por la cual *Fantasie* es una pieza tonal pero a la vez moderna.²²

²¹ *Ibid.*, p. 543.

²² *Ibid.*, p. 539.

Capítulo 2: Análisis de las obras estudiadas

2.1 Introducción

En este capítulo, procedemos a analizar en profundidad las obras que son objeto de la presente investigación. La lista de composiciones para clarinete solista estudiadas en esta tesis doctoral está formada tanto por piezas consolidadas en el repertorio para este instrumento –tal es el caso de *Domaines* para clarinete solo (1968) de Boulez y *Dal niente (Intérieur III)* para clarinete solo (1970) de Lachenmann–, como también por otras que, por su calidad y por la proyección de sus compositores, están ya siendo programadas con bastante frecuencia –como el Concierto para clarinete (2001) de Rautavaara y *D'OM LE VRAI SENS* para clarinete y orquesta (2010) de Saariaho–. Finalmente, *Fantasie* para clarinete solo (1993) de Widmann es una obra muy accesible que se ha hecho muy popular en los conservatorios de todo el mundo.¹

Desde el punto de vista metodológico, nos hemos decantado por un análisis detallado y exhaustivo con el fin de asentar las bases sobre las que luego podremos desarrollar las siguientes etapas de nuestro proyecto de investigación, en relación a los testimonios de los compositores e intérpretes, en el capítulo 3, y el análisis de las grabaciones, en el capítulo 4.

¹ Véase el anexo A.

2.2 *Domaines* para clarinete solo

2.2.1 Orígenes

Después de su éxito con *Le Marteau sans maître* (1955), Boulez empezó a ser solicitado como profesor de composición en algunos de los centros de referencia de la época: de manera regular en Europa, en los Darmstadt Ferienkurse für Neue Musik (1954-1956 y 1960-1965) y en la Academia de Música de Basel (1960-1963), y ocasionalmente en Estados Unidos, en la Universidad de Harvard (1963).¹ Es evidente que esta faceta como pedagogo estuvo íntimamente ligada a su labor como pensador; recordemos que redactó las principales secciones de *Penser la musique aujourd'hui* para los cursos de Darmstadt² y sus *Orientations: collected writings* para las conferencias que impartió en Harvard. Sin embargo, menos conocida es la repercusión que tuvo en su trabajo como compositor, al tratarse de una conexión menos explícita y más puntual. Tal fue el caso de *Domaines* (1968), sin duda una de las obras para clarinete más importantes de la segunda mitad del siglo XX,³ que según nos explicó Alain Damiens, uno de los clarinetistas seleccionados para esta investigación, fue producto de la participación de Boulez en un ejercicio que había propuesto a sus estudiantes de Basilea, consistente en la creación de una obra para instrumento sin acompañamiento que no hiciese referencia a las formas tradicionales: “Pienso (estoy extrapolando) que además impuso reglas muy estrictas como respecto a un número, una forma simétrica en espejo y ascética, explotando así todas las posibilidades extremas del instrumento”.⁴

Aunque la creación de *Domaines* para clarinete solo, que es la versión que analizaremos en la presente tesis doctoral, comenzó en 1960, existe documentación en

¹ RICE, Albert R. *Notes for clarinetists: a guide to the repertoire*. Oxford: Oxford University Press, 2016, p. 27.

² GOLDMAN, Jonathan. *The musical language of Pierre Boulez: writings and compositions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ DAMIENS, Alain. Entrevista, Anexo C, p. 351.

la Paul Sacher Stiftung (Fundación Paul Sacher)⁵ que prueba cómo Boulez había comenzado a meditar sobre la versión para clarinete y seis conjuntos instrumentales en 1959.⁶ En concreto, existe un documento con anotaciones del compositor que hacen referencia a la instrumentación y a la disposición de los músicos en el escenario: por un lado, el público en el centro y, por otro, el clarinetista y los grupos instrumentales en la periferia, colocados en seis extremos en forma de estrella. Además, en ese mismo documento también hay anotaciones que hacen referencia a dos posibles títulos que finalmente no prosperaron, *Concert* y *Laberynth*, y evidencias razonables sobre la importancia del número seis en toda la obra (seis grupos, disposición en estrella de seis puntas, etc.), un dato que confirma Damiens en su entrevista: “Usted sabe que la hizo en base a un número, que era el número 6, en espejo. Creo que... no es una referencia simbólica (bastante tonto)... pero la referencia es el número 6, toda la obra está hecha en base al número 6, es decir, 6 cuadernos”.⁷

Domaines fue compuesta por Boulez entre 1960 y 1968 (introdujo modificaciones en 1969 y 1985), y coincide en el tiempo y estilo con otras obras relevantes de ese periodo, como *Pli selon pli* para soprano y orquesta (1957-62), donde la soprano tiene la posibilidad de elegir entre varias opciones, y su Sonata para piano nº 3 (1955-57/1963), cuya presentación de fragmentos musicales en estrella es similar a *Domaines* y cuya serie dodecafónica inicial es idéntica, como explicaremos más adelante.

Asimismo, al tiempo que meditaba sobre *Domaines*, Boulez trabajaba en *Marges*, una pieza teatral que nunca terminó, y *Cantata* para barítono y grupo instrumental, una obra que actualmente está descatalogada.⁸ En concreto, esta circunstancia es importante a nivel interpretativo porque refuerza la visión de algunos

⁵ La Paul Sacher Stiftung fue fundada en 1973. Hoy en día, la Fundación es un centro de investigación internacional para la música de los siglos XX y XXI que posee colecciones de destacados compositores e intérpretes (Stravinsky, Berio, Bartók, Cuarteto Arditti y Boulez, entre muchos otros). Véase <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/home.html>, última consulta: 14.11.2016.

⁶ HEATON, Roger. “Pierre Boulez Domaines”, notas del CD *The inner time: contemporary music for clarinet*. Clarinet Classics, 2013, p. 2.

⁷ DAMIENS, *op. cit.*, p. 353.

⁸ HEATON, Roger. “Contemporary performance practice and tradition”. *Music Performance Research*, 2012, vol. 5, pp. 96-104.

clarinetistas coetáneos sobre el estilo menos “puntillista” y más lineal de *Domaines*. Por ejemplo, Alan Hacker, encargado de la primera interpretación en el Reino Unido (29 de enero de 1969),⁹ decía que Boulez le hablaba de la importancia de dar continuidad a *Domaines*, tanto entre fragmentos musicales como entre cuadernos.¹⁰ Por su parte, Roger Heaton cuenta que, siendo alumno de Hans Deinzer, este le pedía un fraseo más claro que ayudase a mostrar la estructura de la obra.¹¹ Por último, Damiens expuso en su entrevista que había recibido instrucciones de Boulez acerca de la necesidad de interpretar esta obra con cierto sentido de urgencia.¹²

Domaines, en su versión para clarinete solo, fue estrenada por el clarinetista Hans Deinzer el 20 de septiembre de 1968. Esta primera interpretación tuvo lugar en los Ulmer Konzerte, un festival de música de cámara que se celebraba en la ciudad alemana de Ulm desde el año 1956 y al que Boulez había sido invitado en varias ocasiones.¹³ En esta ocasión dirigía un programa que combinaba música de autores barrocos (Vivaldi y Monteverdi) y obras de reciente creación, entre las que había incluido su *Cantata*. Sin embargo, sus dudas sobre esta obra provocaron que, solo unos días antes del concierto, el compositor tomase la decisión de sustituirla por la versión para clarinete solo de *Domaines*, una pieza que aún estaba terminando y que Deinzer tuvo que preparar apresuradamente. De hecho, el testimonio de Deinzer, que hace referencia a una conversación con Boulez cuatro días antes del estreno, resulta muy elocuente: “¡Tengo que tener esta pieza ahora o no toco!” “Ven a mi casa, a mi habitación”. Fue a la habitación de Boulez, el piso estaba inundado con papel de música. “Pero, ¿dónde está la pieza?” “Ah, aquí está” dijo Boulez, ofreciendo una hoja de papel en blanco”.¹⁴ Más adelante, el 20 de diciembre de aquel mismo año, Walter Boeykens estrenó en Bruselas

⁹ CAMPBELL, Edward. *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 318.

¹⁰ HEATON, Roger. “Pierre Boulez *Domaines*”, notas del CD *The inner time: contemporary music for clarinet*. Clarinet Classics, 2013, p. 4.

¹¹ *Ibid.*

¹² DAMIENS, *op. cit.*, p. 353.

¹³ Eduard Brunner, otro de los clarinetistas seleccionados para esta tesis, nos confirmaba otra actuación en el Ulmer Konzerte, posterior a la de Deinzer, en la que Boulez dirigía *Domaines* en su versión para clarinete y conjuntos instrumentales siendo él el solista. En BRUNNER, Eduard. Entrevista, Anexo C, pp. 508-509.

¹⁴ WESTON, Pamela. *Clarinet virtuosos of today*. Baldock: Egon, 1989, p. 86.

la versión de *Domaines* para clarinete y conjuntos instrumentales, junto a miembros de la Orquesta Filarmónica de la Radio Belga dirigidos por el propio Boulez.¹⁵

2.2.2 ¿Cómo se lee *Domaines*?

Boulez desarrolló dos tipos de escritura, uno más rígido y otro más libre, que el compositor denominó “obra abierta”. Este último tuvo su importancia a mediados de los años cincuenta hasta finales de los sesenta y está íntimamente relacionado con el pensamiento creativo de dos poetas. En primer lugar, Stéphane Mallarmé (1842-1898), cuyo uso de la estructura y de la presentación influyó profundamente en Boulez. Por ejemplo, en su obra *Livre*, Mallarmé cuida la colocación del texto, la elección de las partes que lo componen y ofrece opciones de lectura. En segundo lugar, James Joyce (1882-1941), de lenguaje y estilo similares a Mallarmé, también tuvo un impacto considerable en la música de Boulez. Tal fue el caso de su obra *Wake*, en la que Joyce crea secciones aparentemente independientes entre sí, ofrece al lector la posibilidad de empezar donde le parezca o escribe frases incompletas que le devuelven al principio del libro. En ambos casos se trata de procedimientos creativos análogos a lo que Boulez denominó “obra abierta” y que encontramos en *Domaines*, la Sonata para piano nº 3 y *Pli selon Pli*.¹⁶

Con respecto a compositores coetáneos que influyeron en este periodo creativo de Boulez, se encuentra Stockhausen, que también utilizó un procedimiento compositivo parecido, la forma “momento”. La diferencia entre ambos estriba en que la forma momento permite al intérprete un nivel de espontaneidad mayor que la forma abierta de Boulez: en *Domaines*, por ejemplo, todas las opciones están perfectamente controladas. Las obras más importantes de este periodo de Stockhausen son *Klavierstücke XI* (1956), *Kontakte* para percusión, piano y electrónica (1959-1960) y *Momente* para soprano, coro y diecinueve instrumentistas (1961). Por otra parte, otro compositor cercano a los enfoques y técnicas compositivas desarrolladas por Boulez en

¹⁵ HEATON, Roger. “Contemporary performance practice and tradition”. *Music Performance Research*, 2012, vol. 5, pp. 96-104.

¹⁶ MITCHELL, Ian. “Toward a beginning: thoughts leading to an interpretation of *Domaines* by Pierre Boulez”. En HEATON, Roger (ed.). *The versatile clarinet*, 2013, pp. 109-125.

este periodo fue John Cage (1912-1992), cuya introducción del concepto de “azar” tuvo eco en el desarrollo compositivo de Boulez, como por ejemplo las opciones estructurales, dinámicas y de efectos que ofrece la obra que nos ocupa.¹⁷

Domaines está constituida por seis cuadernos originales (*cahiers original*), etiquetados como A, B, C, D, E y F, y seis cuadernos espejo (*cahiers miroir*), igualmente nombrados como A, B, C, D, E y F. Cuando la pieza se ejecuta en su versión para clarinete solo, el intérprete es libre de tocar los seis cuadernos originales en el orden que prefiera, y a continuación los seis cuadernos espejo, también en el orden que escoja. En la versión de conjunto, cada uno de los seis cuadernos (tanto los originales como los espejo) corresponde a un grupo instrumental determinado: A. Cuarteto de trombones, B. Sexteto de cuerdas, C. Dúo de marimba y contrabajo, D. Trío de oboe, trompa y guitarra, E. Quinteto de flauta, saxofón, fagot, trompeta y arpa, y F. Clarinete bajo.

Después de que el clarinetista interprete uno de los cuadernos originales, el correspondiente grupo instrumental hará lo propio. Una vez concluido este intercambio de las seis secuencias originales, se invertirá el orden de intervención. Es decir, uno de los grupos instrumentales (elegido por el director) tocará uno de los cuadernos espejo para que, acto seguido, el solista continúe con el correspondiente cuaderno espejo hasta completar los seis. Por otro lado, en ambas versiones, cada cuaderno está compuesto de seis fragmentos musicales independientes, que pueden ser ejecutados de dos maneras, ya sea de izquierda a derecha o de arriba a abajo, siguiendo su disposición en la partitura (Figura 2.2.1). Si el solista decide tocar un cuaderno original de arriba a abajo, entonces su cuaderno espejo equivalente será interpretado de izquierda a derecha y viceversa. Por ejemplo, en el caso del cuaderno A, existen las siguientes opciones:

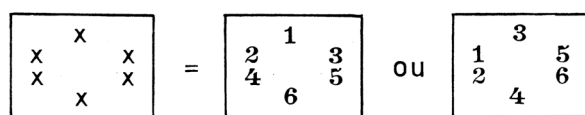


Figura 2.2.1: Colocación de fragmentos musicales y opciones de lectura (cuaderno A)¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, pp. 112-113. Véase la sección 1.2.

Tanto en el caso de los cuadernos originales como en los espejos, abunda la simetría morfológica (Figura 2.2.2). Por ejemplo, la disposición de cada célula musical en el cuaderno A atiende a una simetría horizontal en espejo muy evidente. Asimismo, la disposición de los fragmentos en el cuaderno B, además de revelar también una simetría vertical en espejo, podría ser analizada desde diferentes perspectivas: (a) la colocación de las tres células superiores es calcada a las tres células inferiores, (b) en comparación con el cuaderno A, la disposición de las células superiores aparece invertida, mientras las tres células inferiores se mantienen, (c) la disposición de las células superiores e inferiores en los cuadernos A y B se intercambia en cruz. Por último, en el cuaderno C, aunque también desvela una simetría vertical en espejo, la permutación es más compleja, ya que son las células en los extremos superior e inferior las que aparecen invertidas, en comparación con el cuaderno B.

La misma lógica de los cuadernos A, B y C es aplicada a sus equivalentes D, E y F, partiendo de que los espacios vacíos de A, B y C representan los puntos de colocación de fragmentos musicales en D, E y F. Finalmente, la superposición de las células musicales de los cuadernos A, C y B a los cuadernos D, E, y F encaja perfectamente, según se muestra a continuación:

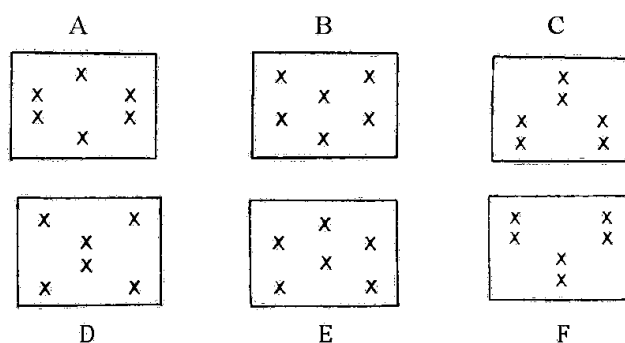


Figura 2.2.2: Disposición de fragmentos musicales (cuadernos A, B, C, D, E y F)¹⁹

¹⁸ BOULEZ, Pierre. *Domaines pour clarinette avec ou sans orchestre* (1968/1969) [*Dominios para clarineta con o sin orquesta* (1968/1969)]. London: Universal Edition, 2003, cuaderno A.

¹⁹ *Ibid.*, cuadernos A, B, C, D, E y F.

En *Domaines* el intérprete también puede tomar decisiones respecto a las dinámicas, técnicas extendidas, efectos sonoros e indicaciones de tempo, ya que el compositor le ofrece igualmente la posibilidad de elegir entre diferentes opciones, que según el caso pueden variar entre dos y cuatro. Por ejemplo, en el siguiente fragmento del cuaderno A (Figura 2.2.3) podemos observar un caso en el que el clarinetista puede elegir entre dos opciones de dinámica (*f* o *pp*), dos opciones de tempo (*Modéré* o *Assez Vif*) y dos opciones respecto a la técnica extendida o el efecto sonoro que finalmente utilizará (*tr.* o *Flutterzunge*):



Figura 2.2.3: Fragmento del cuaderno A²⁰

Boulez rechazaba como superficial la posibilidad de repetir *Domaines* en más de una versión en el mismo concierto (algo que llegó a hacer algún clarinetista) y no le seducía la idea de repetir fragmentos o cuadernos para mostrar las diferencias entre secuencias. Sin embargo, según Paul Meyer, uno de los intérpretes seleccionados para esta investigación, Boulez sí que permitía interpretar en concierto únicamente los cuadernos originales: “cuando decides tocar Boulez en una grabación [...], ¿tocas todos los cuadernos, original y espejo? [...] él dijo, Boulez... puedes [hacer solamente] los originales...”.²¹

²⁰ *Ibid.*, cuaderno A.

²¹ MEYER, Paul. Entrevista, Anexo C, p. 380.

2.2.3 Funcionamiento interno

2.2.3.1 Dominios

Como punto de partida, Boulez eligió la misma serie sonidos que había utilizado en otra obra abierta, la Sonata para piano nº 3, solo que en una versión “retrogradada” (Figura 2.2.4). A partir de esta serie Boulez comienza la construcción de lo que él denomina “*domaines*” (“dominios”), un término que se refiere a una configuración de sonidos determinada por el compositor. Para iniciar el proceso de elaboración de dichos dominios, Boulez divide la mencionada serie original “retrogradada” en seis fragmentos, (a), (b), (c), (d), (e) y (f):²²

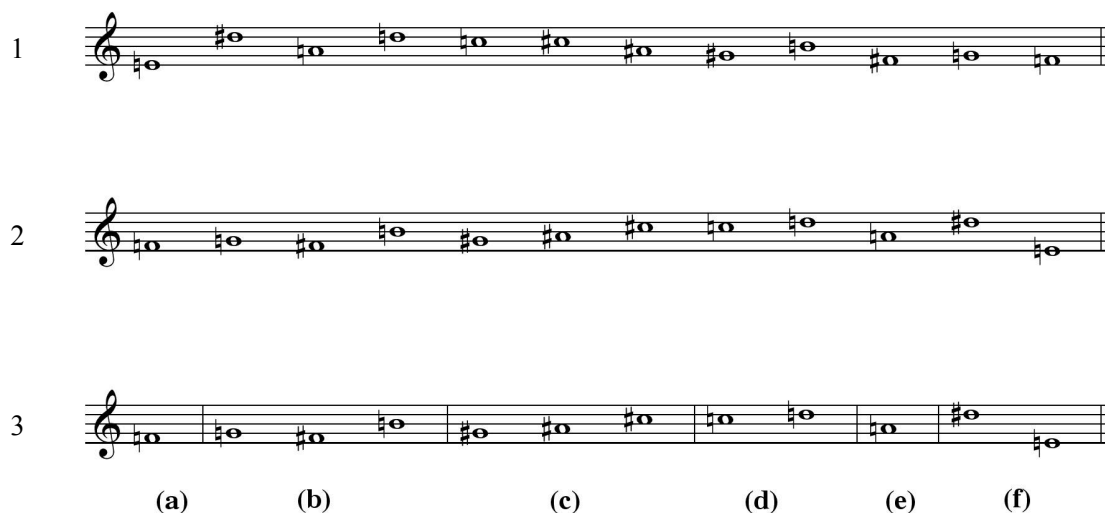


Figura 2.2.4: 1, serie original (Sonata para piano nº 3); 2, serie “retrogradada” (*Domaines*) y 3, división previa a la construcción de los dominios

Una vez dividida la serie en seis fragmentos, el compositor comienza a construir los seis acordes de que consta cada dominio (Figura 2.2.5). La primera serie es la correspondiente al cuaderno C. A partir de ellos Boulez deduce el resto de dominios

²² Recordemos que Damiens nos había aclarado en su entrevista que Boulez había tomado el número seis como punto de partida para crear *Domaines*. En DAMIENS, *op. cit.*, p. 353.

hasta completar los seis cuadernos originales, de la siguiente manera.²³ Boulez emplea estos dominios para crear los seis fragmentos musicales de que consta cada cuaderno, tanto para los originales como para los espejo, solo que a veces añade pequeños accidentes. Esto es algo muy habitual en su escritura, como ya comentamos en la sección 1.2.

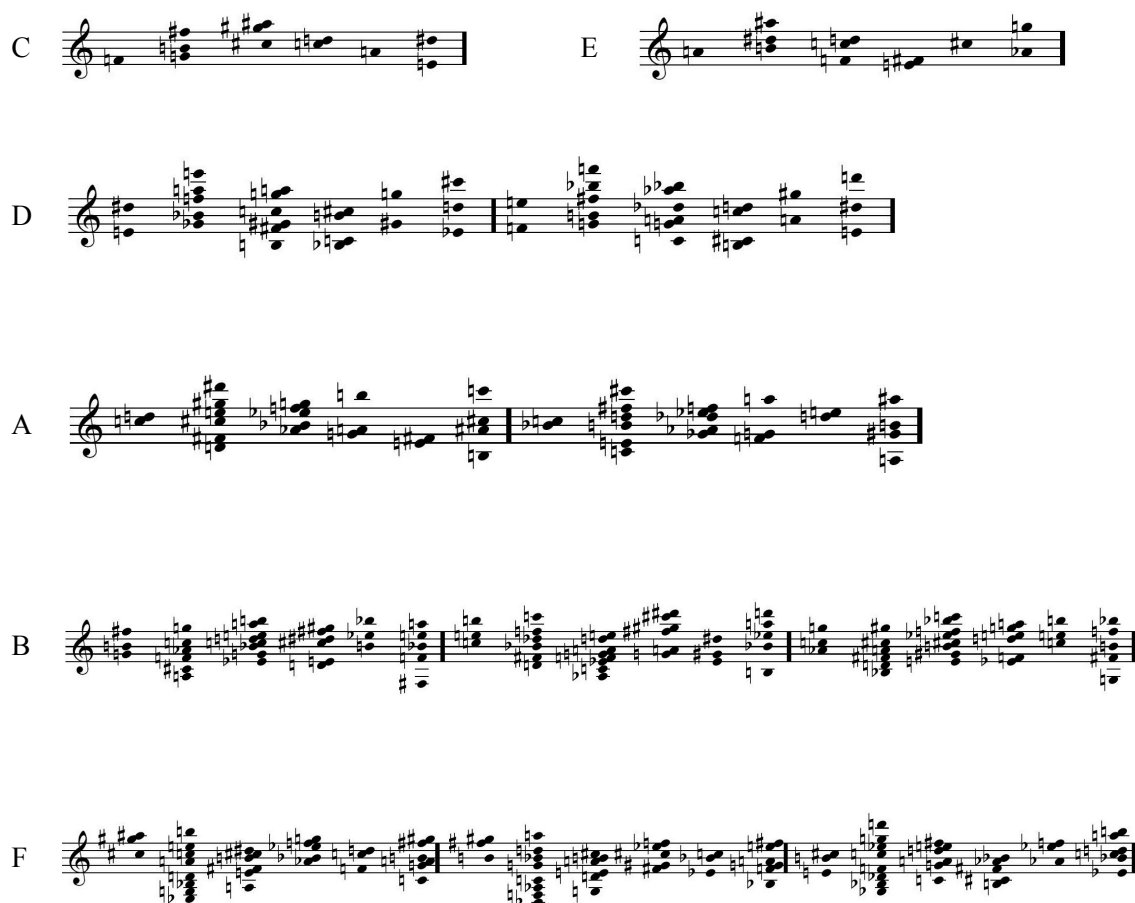


Figura 2.2.5: Dominios (cuadernos A, B, C, D, E y F)²⁴

²³ Para más información sobre el procedimiento por el que se deducen el resto de dominios (denominado “multiplicación de intervalos”), recomendamos la siguiente lectura: KOBLYAKOV, Lev. *Pierre Boulez: a world of harmony*. London: Routledge, 1993.

²⁴ Cortesía de Gustavo Trujillo, profesor del Departamento de Teoría del Conservatorio de Música de Ámsterdam.

2.2.3.2 Tabla de duraciones

AM	1	12	6	11	9	10	7	5	8	3	4	2
BN	12	11	5	10	8	9	6	4	7	2	3	1
CO	6	5	11	4	2	3	12	10	1	8	9	7
DP	11	10	4	9	7	8	5	3	6	1	2	12
EQ	9	8	2	7	5	6	3	1	4	11	12	10
FR	10	9	3	8	6	7	4	2	5	12	1	11
GS	7	6	12	5	3	4	1	11	2	9	10	8
HT	5	4	10	3	1	2	11	9	12	7	8	6
IU	8	7	1	6	4	5	2	12	3	10	11	9
JV	3	2	8	1	11	12	9	7	10	5	6	4
KW	4	3	9	2	12	1	10	8	11	6	7	5
LX	2	1	7	12	10	11	8	6	9	4	5	3


Figura 2.2.6: Tabla de duraciones²⁵


La serie rítmica inicial (o secuencia de duraciones) de *Domaines* también sigue la aplicación de un procedimiento matemático que tiene la serie melódica de la Sonata para piano n° 3 como punto de partida. En primer lugar, Boulez asigna un número a cada uno de los doce sonidos de la escala (Figura 2.2.7), aplica esta numeración a la serie melódica original de *Domaines* y extrae la primera serie de duraciones (AM), correspondiente a la fila horizontal superior y a la primera fila vertical (Figura 2.2.6).²⁶ A continuación Boulez toma el número asociado a la segunda nota de la serie melódica original (es decir, el 12: Re sostenido) y construye la segunda serie reproduciendo los mismos intervalos de la serie melódica original (BN). Y así sucesivamente hasta completar las doce series de la tabla:²⁷

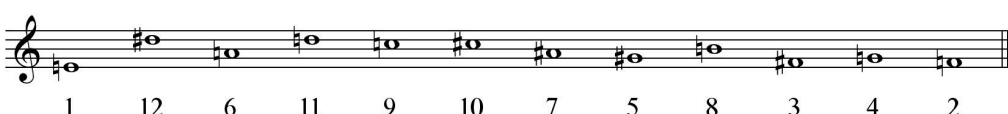
²⁵ Cortesía de Gustavo Trujillo, profesor del Departamento de Teoría del Conservatorio de Música de Ámsterdam.

²⁶ La sucesión alfabética sirve para etiquetar cada serie de duraciones. La manera de hacerlo es siguiendo un orden alfabético que se divide en dos columnas (la primera, vertical y, la segunda, horizontal) de doce letras cada una.

²⁷ La unidad rítmica es la corchea, por lo tanto, cada número indica el número de corcheas que Boulez usará. Por ejemplo el número 3 equivale a 3 corcheas, que el compositor agrupará en figuras de todo tipo.

A 

B 

C 


D 

Figura 2.2.7: A - Serie original (Sonata para piano nº 3), B - número correspondiente a cada nota, C - primera serie de duraciones (AM) y D - segunda serie de duraciones (BN)

2.2.4 Análisis interpretativo

Si tenemos en cuenta el estilo compositivo matemático-científico propio de Boulez, podríamos esperar en *Domaines* una obra menos abierta a la libertad interpretativa. Sin embargo, en este análisis comprobaremos cómo la homogeneidad y el rigor técnicos que la caracterizan suponen, muy al contrario, un punto de partida abierto a la interpretación. Así pues, los clarinetistas cuyos testimonios hemos recabado para esta investigación no ven *Domaines* como una obra en la que únicamente se especula con la organización de sus componentes (cuadernos y fragmentos musicales) y con la elección de algunos de sus parámetros musicales (volumen sonoro, timbre y tempo, por ejemplo). De hecho, hablan de ella como una pieza que estimula su creatividad como intérpretes, según explicaba Meyer: “Pero mi impresión, sabes, es que en cierto sentido esta pieza es una pieza muy libre porque hay tantas maneras de interpretarla”.²⁸ Por su

²⁸ MEYER, *op. cit.*, p. 362.

parte, Damiens no duda en valorar la posibilidad de tocar *Domaines* con libertad a pesar del enfoque racional del compositor: “[...] en las partituras de Boulez todo está escrito [...] Es una paradoja formidable, está usted en una libertad total pero cuidado, es necesario reflexionar sobre esa libertad”.²⁹ Por su parte, Portal habla con naturalidad sobre una visión interpretativa de *Domaines* aún más libre: “Yo quería en esta obra sonar con una expresión [...], como hablar y no como tocar, esto era lo más importante en este trabajo”.³⁰ Es decir, en todos los casos estos intérpretes valoran, por encima de las opciones organizativas parcialmente abiertas que les propone Boulez en *Domaines*, el grado de libertad que la obra en sí les ofrece y que tiene que ver con las tensiones y distensiones generadas por el uso del ritmo, el volumen sonoro, la articulación y el timbre, como veremos a continuación.

Analizaremos *Domaines* desde un punto de vista interpretativo, es decir, intentando aproximarnos a lo que haría cualquier clarinetista para entender el funcionamiento de la obra y tratando de esclarecer cuáles son los materiales principales y de cómo estos pueden ser valorados interpretativamente. Por lo tanto, este trabajo se hará atendiendo a la naturaleza musical de cada fragmento y de cada cuaderno, y no al orden de los mismos. Dicho esto, con el fin de establecer un tipo de lectura donde no intervenga tanto el factor organizativo planteado por Boulez y que a su vez nos permita centrarnos en el contenido musical de cada fragmento y cuaderno, hemos tomado las siguientes decisiones: (a) establecer un orden alfabético en la lectura de los cuadernos, (b) seguir la primera opción de fragmentos propuesto por Boulez, (c) referirnos siempre a la primera opción respecto a las dinámicas, efectos sonoros y tempos y (d) centrarnos únicamente en los cuadernos originales.

El cuaderno A es un ejemplo de cómo el lenguaje compositivo en esta obra está abierto a la inventiva del intérprete. En ella, el material musical está formado mayormente por sonidos largos (una redonda con puntillo y cuatro redondas), aunque muy contrastados por sonidos de duración corta (once corcheas y una semicorchea) y poca presencia de sonidos de duración media (una blanca con puntillo, una blanca y una negra). Es decir, Boulez plantea seis fragmentos que enlazan unos con otros de manera evocativa aunque contrastante, como veremos en toda la obra.

²⁹ DAMIENS, *op. cit.*, pp. 354-355.

³⁰ PORTAL, Michel. Entrevista, Anexo C, p. 393.

Con respecto al fragmento 1 (*Très Lent: harmonique*), podemos decir que, aunque de manera poco precisa, en esta época los compositores empezaban a utilizar los sonidos multifónicos –la única indicación que hace Boulez al respecto es “*harmonique*”, sin especificar ni los armónicos que quiere destacar ni la digitación que quiere usar–. Por lo tanto, en este fragmento el intérprete es libre de elegir el armónico que prefiera, siempre que el Do sea el sonido fundamental. Por otra parte, este multifónico se sustenta en *ppp* sobre la única blanca con puntillo de todo el cuaderno, que resuelve abruptamente en *sffz* sobre la única semicorchea (con silencio de semicorchea) del cuaderno A. El resultado es tan evocativo como abrupto.³¹

El fragmento 2 está encabezado por *Modéré: tr, tr, tr, tr, tr, tr (1/2 ton inférieur)*.³² Aquí Boulez comete el error de aplicar un trino de medio tono inferior al sonido más grave del clarinete (Mi), sin darse cuenta de que su ejecución es imposible. Dicho esto, el fragmento compuesto por seis corcheas, coronadas por dos ligaduras que las dividen en dos grupos de tres y, a su vez, por una ligadura que une a las seis, es el más rápido y fluido del cuaderno A. Sin embargo, aunque Boulez parezca buscar un resultado lineal y *legato*, el efecto del trino aplicado a cada corchea, así como la dinámica en *f*, distorsionan ese posible efecto lineal y cabe concluir que el compositor busca no solo un contraste respecto al fragmento anterior, sino también dentro del mismo fragmento.³³

³¹ En los fragmentos 1, 4, 5 y 6 del cuaderno A y en los fragmentos 1 y 5 del cuaderno D, aparece un símbolo redondo unido a una flecha que se repite con la misma apariencia en la segunda opción pero con una flecha doble. Únicamente en los fragmentos 1 y 5 del cuaderno A está colocado antes de indicaciones de tempo, mientras que en el resto aparece antes de indicaciones de dinámica. En las grabaciones que hemos analizado de Damiens, Portal y Meyer, no parece afectar en ningún caso ni en ningún sentido a la interpretación que hacen de estos fragmentos. Por lo tanto, parece tratarse de una mera ambigüedad en la notación sin ningún significado específico identificable.

³² En los fragmentos 2 y 3 del cuaderno A y en los fragmentos 2 y 4 del cuaderno E, aparece una flecha que se repite con la misma apariencia en el resto de opciones pero con una flecha doble (donde hay dos opciones) y otra triple (donde hay tres opciones). Todas ellas aparecen antes de indicaciones de dinámica. Como en la nota a pie de página anterior, habiendo analizado las grabaciones, hemos concluido que se trata de otro caso de ambigüedad en la notación.

³³ En el fragmento 2 del cuaderno A, en el fragmento 6 del cuaderno B, en el fragmento 6 del cuaderno C, en los fragmentos 1 y 6 del cuaderno E y en el fragmento 4 del cuaderno F,

El fragmento 3 (*Vif*) sigue aumentando la velocidad de la música y transformando su contenido de evocativo a tenso. Esta vez destaca la brevedad del pasaje: dos corcheas (en *staccato*) a las que se añaden dos mordentes a distancia de séptima (la primera aumentada y la segunda disminuida) sobre *pp* y dos reguladores que van de más a menos y de menos a más. Es decir, en un espacio corto de tiempo Boulez ofrece un contenido opuesto al del fragmento 1: breve y seco.

El fragmento 4 (*Modéré*) combina el factor evocativo del primero con la inquietud del tercero. A pesar de estar formado por sonidos principalmente largos (una redonda ligada a una negra con puntillo y una redonda ligada a una corchea), los efectos de sus ornamentos (un grupeto de dos sonidos, dos trémolos y un mordente) y de sus dinámicas –*p*, *mf* y *p* (unidos por reguladores)– consiguen transformar en ligero un fragmento aparentemente plácido.

El fragmento 5 (*Lent: normal*) sigue la misma línea del fragmento 4, aunque con otros efectos sonoros. Si bien está formado por un sonido largo (redonda) y uno de duración media (negra), los elementos ornamentales –la redonda tiene un *sfz* y un acento sobre *ff* a *mf* (unidos por un regulador), mientras la negra está coronada por un *flutterzunge* sobre *mf* y *ff* (unidos por un regulador)– alteran su contenido y lo convierten en un fragmento con cierta tensión interna, aunque el nivel de volatilidad respecto al fragmento 4 se reduce.

El fragmento 6 (*Assez Vif*) reduce la tensión alcanzada en el quinto fragmento, gracias a una nueva combinación de efectos menos agresivos. El pasaje está formado por sonidos principalmente largos –una redonda ligada a una negra, una blanca con puntillo ligada a una corchea y una blanca ligada a una corchea), ornamentados (un grupeto y dos mordentes sobre *mf* y *p* (unidos por un regulador) y sobre *p* y *mf* (unidos por un regulador)–. Boulez introduce un nuevo efecto (Figura 2.2.8) que repite en los dos primeros compases (+ - + - y + -):³⁴ el clarinetista modifica la entonación del sonido

aparece la indicación “a./b.”. Únicamente en el fragmentos 2 del cuaderno A está colocado antes de indicaciones de tempo, mientras que en el resto de casos aparece antes de indicaciones de dinámica. En las grabaciones que hemos analizado no parece afectar en ningún caso ni en ningún sentido a la interpretación que los clarinetistas hacen de estos fragmentos.

³⁴ Sobre este efecto, no queda claro si el intérprete debe: (a) empezar modificando ascendentemente la entonación del sonido sobre el que está colocado y posteriormente

ascendente y descendientemente, sin especificar la distancia (octavo, cuarto o medio tono). El fragmento sigue relajando la tensión acumulada y, aunque finaliza abruptamente (mordente en *staccato* y *mf*), crea un ambiente de calma.

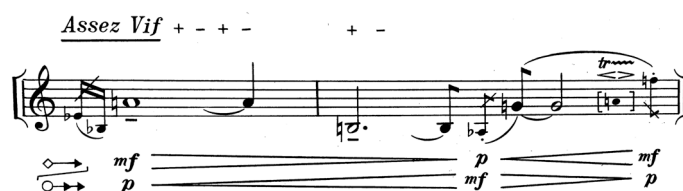


Figura 2.2.8: Efecto “+ - + -” (fragmento 6 del cuaderno A)

El cuaderno B muestra un contenido misterioso muy marcado. En esta ocasión, el material está formado por sonidos mayormente cortos (semicorcheas y corcheas), aunque también usa sonidos de duración media (negras) y muy poca presencia de sonidos largos (blancas y redondas). Con todo, aunque desde perspectivas compositivas diferentes, Boulez compone seis fragmentos musicales de contenido similar, manteniendo como denominador común la abundancia de silencios con los que crea en el oyente expectativas no resueltas.

El fragmento 1 (*Modéré*) comienza de manera misteriosa. Tan importantes y abundantes son los sonidos como los silencios (seis sonidos y seis silencios), así como el contraste entre la duración de los sonidos y de los silencios: corchea (sonido)/redonda (silencio), corchea (sonido)/corchea y blanca con puntillo (silencio), corchea (sonido)/corchea (silencio), corchea (sonido)/blanca con puntillo y corchea (silencio), corchea (sonido)/corchea (silencio), corchea (sonido)/blanca (silencio). El contraste

modificarlo descendientemente hasta alcanzar el sonido real, o bien (b) empezar en el sonido real, modificarlo ascendientemente, volver al sonido real, etc., o por el contrario (c) empezar en el sonido real, modificarlo descendientemente, volver al sonido real, etc. Los tres intérpretes cuyas grabaciones hemos analizado en esta tesis lo han interpretado como (c). Desde el punto de vista de la mecánica del clarinete, la opción más plausible es la (c), ya que es más fácil deformar la afinación del sonido descendientemente que ascendientemente. Además, teniendo en cuenta que tanto Damiens como Portal trabajaron en esta obra con Boulez, es muy probable que este efecto deba ejecutarse como lo hacen ellos. No obstante, desde el punto de vista de la notación este detalle contiene un grado de ambigüedad elevado.

ligero entre las dinámicas y los mordentes que Boulez añade a cada sonido real refuerzan un mensaje ambiguo y, por consiguiente, abierto a la interpretación. Curiosamente, el compositor ofrece la posibilidad de repetir hasta tres veces el fragmento delimitado entre las letras A y B, pudiendo alterar tanto el orden de los sonidos como sus dinámicas.

En el fragmento 2 (*Très Lent*), el compositor plantea otra perspectiva de un contenido igualmente reservado (Figura 2.2.9), esta vez gracias a sonidos largos y de duración media (una blanca ligada a una negra con puntillo, dos blancas y dos negras con doble puntillo) y dinámicas muy suaves (dos *pp*, un *ppp* y dos reguladores breves). Además, Boulez colorea este material con dos efectos que no hacen más que profundizar en el mismo contenido: mordentes que flotan sobre los sonidos reales del primer y tercer compás, y un armónico en el segundo compás.³⁵

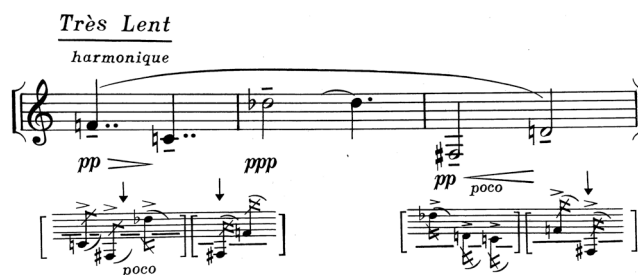


Figura 2.2.9: Indicación *harmonique* colocada sobre el Fa (partitura publicada) en lugar del sobre Re bemol (partitura original)³⁶

³⁵ Llama la atención que en la partitura publicada por Universal Edition aparecen unas flechas orientadas hacia abajo sobre tres de los cuatro grupos de mordentes, mientras que en la partitura original (última revisión que hizo Boulez de *Domaines* en 1985, facilitada por el clarinetista Roger Heaton a Víctor-Durà-Vilà, uno de los directores de esta tesis) no existen. Por otro lado, debajo del primer grupo de mordentes Boulez escribe “*poco*”, una indicación que no parece tener mucho sentido. En las grabaciones que hemos analizado no parece tener ninguna repercusión sonora identificable.

³⁶ Llama la atención que en la partitura publicada por Universal Edition aparezca equivocadamente la ubicación de la indicación “*harmonique*” (Figura 2.2.9), ya que en la partitura original aparece sobre el Re bemol del segundo compás, tal y como se escucha en las tres grabaciones que hemos analizado.

El fragmento 3 (*Assez Vif*) es aquel donde Boulez decide alterar con algo de nervio el talante misterioso del cuaderno. Por un lado, se observa un mayor contraste en la configuración rítmica, compuesta esta vez por sonidos largos (dos blancas con puntillo), sonidos de duración media (dos negras) y sonidos cortos (dos corcheas y dos semicorcheas), además de dos grupos de tresillos de negras que añaden cierta inestabilidad. Por otro lado, la variación entre las dinámicas es fuerte y abundante (*pp*, *p*, *mp* y *ff*) y el uso de efectos sonoros marcadamente agitados sobre los sonidos de mayor duración (*flutterzunge* y trinos) consigue una pequeña modificación del carácter eminentemente reservado que sigue predominando en este cuaderno.

El fragmento 4 (*Lent*) parece una mezcla de los fragmentos 1, 2 y 3: combinación entre sonidos y silencios del primero, utilización de armónicos intrigantes del segundo (y dinámicas suaves entre *mf* y *ppp*) y uso de trinos y trémolos del tercero. En conjunto, se trata de un fragmento enigmático, en la línea de los anteriores, y complejo en contenido.

El fragmento 5 (*Vif*) sigue conservando algo del misterio predominante en este cuaderno, una vez más gracias a la fricción entre sonidos y el único silencio que hay. En el aspecto rítmico, destaca el contraste entre valores medianamente largos (una blanca) y cortos (dos corcheas), y el hecho de que aparezcan divididos por un silencio de blanca. Con todo, se puede apreciar un ligero distanciamiento del carácter general del cuaderno, principalmente por el efecto de dinámicas más elevadas (*f* y *ff*, enlazados por dos reguladores) y por ornamentos (dos grupetos de dos sonidos y uno de cinco), dos de ellos a distancia de séptima respecto al sonido real (mayor en el primer caso y menor en el segundo) y uno a distancia de novena menor.

El fragmento 6 (*Assez Vif*) resalta de nuevo el carácter enigmático de este cuaderno, aunque por motivos bien distintos. En primer lugar, desaparecen los sonidos largos o de duración media, que son sustituidos por cortos (semicorcheas agrupadas en dos cinquillos y dos tresillos). Cabe también destacar que las dinámicas ofrecen un gran contraste –de *ff* a *pp* (unidas por un regulador), de *f* a *pp* (de manera abrupta) y de *f* a *pp* (unidas por un regulador)– y la articulación pasa constantemente de *legato* a *staccato*.

El cuaderno C abunda en un contenido similar al desarrollado por Boulez en el cuaderno A: expansivo y evocativo. Una vez más la configuración rítmica marca la pauta, si bien esta vez el rango dinámico es más contrastante. De todos modos, el

cuaderno C se diferencia del A en que Boulez utiliza espacios sin sonido, en ocasiones de dimensiones considerablemente largas, con los que el compositor consigue evocar el carácter misterioso del cuaderno B.

El fragmento 1 (*Modéré*) comienza de la manera más simple, el compositor combina un sonido largo (una redonda) y un sonido medianamente largo (una negra con doble puntillo), ambos separados por un silencio de redonda. No obstante, la placidez del primer sonido se rompe con una dinámica que va de *mf* a *ff* (unidas por un regulador) y un multifónico de sonoridad rota. A su vez, la tranquilidad del segundo sonido también es alterada por una dinámica *ff* que termina en *pp* (unidas por un regulador) y por un *flutterzunge* que pasa a sonido real en un espacio de tiempo breve, consiguiendo, en conjunto, un ambiente inquietante.³⁷

El fragmento 2 (*Vif*) básicamente repite la misma fórmula rítmica que el primero, esto es, un sonido largo (blanca unida a una corchea) y un sonido corto (corchea) separados por un silencio (esta vez una blanca). La evolución de un fragmento a otro da como resultado un carácter tenso. La manera de conseguir este incremento de tensión se debe al uso de grupetos que suenan rotundamente cortos y *ff*, y no tanto al uso de las dinámicas, que es parecido en ambos cuadernos (en dos ocasiones pasa de *p* a *ff*, unidas por un regulador), ni a las técnicas extendidas, que ofrecen una distorsión similar del sonido (en el primer caso + – y en el segundo +).³⁸

El fragmento 3 (*Lent*) vuelve a repetir el mismo esquema, aunque esta vez sin silencios. Boulez vuelve a plantear una situación sonora en la que hay movimiento, luego quietud y finalmente movimiento: el fragmento comienza con dos corcheas con

³⁷ En el primer compás de este fragmento aparece una flecha horizontal a la que le sigue la indicación “*harmonique*” sobre un Sol bemol. En un principio parece que lo que quiere decir es que el clarinetista debería empezar con un sonido real y progresivamente pasar a un sonido multifónico. La cuestión es que en el tercer compás aparece la indicación “*Flatt*”, seguida de una flecha y que, a su vez, está seguida de la indicación “*norm*”. En las grabaciones que hemos analizado, Damiens y Portal ejecutan el multifónico directamente mientras que en la grabación de Meyer suena primero el sonido real (levemente) y después el multifónico. De nuevo se trata de otro caso de ambigüedad en la notación.

³⁸ En las grabaciones que hemos analizado se aprecia claramente que el segundo efecto es obviado. La razón es que no parece tener mucho sentido: si “+” significa para todos ellos “nota real” (así lo deciden en todos los casos), no tiene sentido que aparezca “+” aisladamente.

puntillo que van de *f* y con *sfz* a *p*, para quedarse en una redonda en *p* y coloreada por la técnica extendida “+ - + - +”, y acabar abruptamente en una semicorchea en *f* y con *sfz* súbito. El resultado obtenido continúa siendo inquietante y misterioso.

El fragmento 4 (*Très Lent*) es aquel que ofrece el planteamiento más sintético de todo el cuaderno, tanto por su morfología como por su contenido, que vuelve a encajar en el carácter general, enigmático y tenso. Boulez utiliza una blanca con puntillo unida a una negra con puntillo que comienza con sonido de expulsión de aire (*souffle*), pasa a sonido (en *pppp*) y termina con la técnica extendida “+ - + -” (en *p*).³⁹



Figura 2.2.10: Disposición invertida de los fragmentos 3 y 4 en la partitura publicada (cuaderno C)

El fragmento 5 (*Très modéré*) constituye un nuevo desarrollo de la idea de dinamismo-estabilidad-dinamismo que caracteriza los fragmentos 1, 2 y 3, solo que esta vez Boulez aumenta la cantidad de material expuesto. El fragmento está dividido en tres partes. La primera parte está formada por una blanca unida a una corchea (*mp*) que aumenta y disminuye de volumen (regulador). Le sigue una redonda que recoge la dinámica del compás anterior y que aumenta de volumen hasta el final de su recorrido. Por último, suena una negra insertada en un tresillo que recoge la dinámica del compás anterior y que desciende. La diferencia con respecto a los casos anteriores es que el compositor inserta grupetos antes de cada sonido (de dos notas en el primer caso, tres en el segundo y dos en el tercero) y añade mordentes acentuados durante cada sonido (tres en el primer caso, cuatro en el segundo y tres en el tercero). El resultado es una nueva versión del mismo carácter tenso, aunque esta vez dando un cariz de todavía mayor ansiedad.

³⁹ Este es uno de los errores más conocidos de la partitura de *Domaines* y que Universal Edition no ha corregido aún. Se trata de la disposición de los fragmentos 3 y 4. En la partitura publicada la colocación de estos fragmentos está invertida (Figura 2.2.10).

El fragmento 6 (*Assez Vif*) vuelve a establecer un contraste total con el resto del cuaderno. Esto se consigue en un fragmento breve y rotundo formado por seis semicorcheas que están divididas en dos grupos de tresillos (el primero ligado y el segundo picado) sobre una dinámica *f* que pasa a *pp* (unidas por un regulador) y que nada tiene que ver con el carácter general del cuaderno, pero que le sirve a Boulez para resolverlo de un modo rotundo.

El cuaderno D cambia diametralmente con respecto a lo que Boulez venía desarrollando hasta ese momento. En este caso, el tono dramático de sus fragmentos consigue establecer un gran contraste respecto a los cuadernos A, B y C. Hay dos factores que principalmente contribuyen a este giro: en primer lugar, las variaciones bruscas y constantes de registro y, en segundo lugar, el volumen sonoro generalmente elevado.

El fragmento 1 (*Vif*) es un ejemplo de lo que será el denominador común de todo el cuaderno: tono violento y precipitado. Esto tiene que ver dos grupos de sonidos que pasan del registro agudo al sobreagudo con agilidad: tres corcheas cortas y tres semicorcheas agrupadas en tresillo (una corta y dos ligadas), las tres primeras en *f* y las tres segundas en *ff* súbito. Además, el compositor añade ornamentación en ambos casos (un mordente al primer grupo y un grupeto de dos notas al segundo). El resultado final es un fragmento que resulta hiriente y agresivo.

El fragmento 2 (*Assez Vif*), aunque de manera más fragmentada, vuelve a usar registros contrastantes (grave, medio y sobreagudo). En el apartado rítmico las duraciones de los sonidos siguen siendo cortas (cuatro negras, dos corcheas y dos semicorcheas) y el compositor añade silencios (dos de negra y dos de corchea) que aumentan la tensión acumulada por los sonidos precedentes. Esta tensión crece por el efecto de las dinámicas, que también son contrastantes (primer compás *ff*, segundo compás *mp* y tercer compás *fff*). Por último, Boulez también usa técnicas extendidas: en el primer compás un *flutterzunge* que viene de sonido normal y en el tercer compás un sonido normal que pasa a *flutterzunge*. En definitiva, se trata de un movimiento claramente dramático.

El fragmento 3 (*Lent*) vuelve a usar un recurso que ya describimos en el cuaderno C, a saber, el tránsito de la agitación a la calma y vuelta a la agitación. En este caso esto se ve reflejado en varios niveles. En el ámbito del ritmo, este fragmento pasa

de una semicorchea a una negra con puntillo, para luego regresar a una semicorchea. No solo eso, sino que estos cambios coinciden con dinámicas elevadas (*f* y *mf*), superiores a la del sonido intermedio (*p*), que además está ornamentado con un trino que pasa a sonido normal y que vuelve al trino. En conjunto, este fragmento vuelve a incidir en un carácter de incertidumbre que encaja con el ambiente general del cuaderno.

El fragmento 4 (*Très Modéré*) es el más llamativo de este cuaderno y uno de los más brillantes de toda la obra. Una vez más, Boulez insiste en el tránsito del dinamismo a la calma y de nuevo al dinamismo (escritura en espejo), aunque esta vez lo hace de una manera más elaborada. Para empezar, son seis compases los que intervienen, divididos en tres grupos. El primer y segundo compás están formados por dos blancas, una corchea, un silencio de blanca y uno de negra con puntillo; son dos compases que no paran de ascender, tanto en registro como en volumen sonoro, hasta llegar a una especie de histeria reforzada por tres mordentes acentuados.⁴⁰



Figura 2.2.11: Mordentes equivocados en la partitura publicada (fragmento 4, cuaderno D)

El tercer y cuarto compás contienen dos redondas, que van de *ff* a *mf* y regresan a *ff* (unidas por reguladores), y que al principio y al final están ornamentadas por dos

⁴⁰ La versión publicada por Universal Edition comete el error de añadir estos mordentes al fragmento 3 y no al 4 (Figura 2.2.11). En parte, este error es comprensible ya que si observamos en la partitura original es evidente que su escritura induce al error. Los intérpretes de las tres grabaciones de *Domaines* analizados en esta investigación lo ejecutan como aparece en la versión original.

grupos de dos notas (el primero ligado y el segundo picado y con apoyos) y por un trino que frena y acelera. En el quinto y sexto compás, Boulez repite los mismos sonidos que en los dos primeros compases, pero esta vez en espejo, y con la misma sensación rítmica, aunque si antes era largo/breve ahora es breve/largo. En esta ocasión, esto se traduce en un silencio de negra seguido de una negra con puntillo en *fff* (breve) que pasa a una negra con puntillo en *ff* (con un regulador) unida a una redonda (coronada por tres mordentes acentuados) que, a su vez, pasa a *f* con la ayuda de un regulador (largo). Con todo, el resultado es extremadamente tenso y simétrico: un ejemplo claro de cómo el pensamiento racional y matemático de Boulez no está reñido con un contenido emocional evidente.

El fragmento 5 (*Assez Lent, très égal*) tiene un carácter contemplativo y pausado, aunque fragmentado, que sobresale y evidencia la agresividad del resto de fragmentos. Aunque en el aspecto rítmico coincide con el resto del cuaderno, por la duración breve de sus sonidos (cuatro negras con puntillo, una corchea, tres semicorcheas, además de cuatro silencios de negra y tres de semicorchea), la dinámica general es *p* (únicamente interrumpida por dos *mf* breves) y tres de las negras con puntillo están coronadas por “+ – +”, “+ –” y “+ – + –” (Figura 2.2.12).⁴¹ En definitiva, el carácter general del fragmento es opuesto al del resto del cuaderno.



Figura 2.2.12: Numeración dudosa (3, 2 y 1) en la partitura publicada (fragmento 5, cuaderno D)

⁴¹ Estos efectos, a su vez, están coronados por la indicación “changements de doigts” (“cambios de digitación”) y cada uno de ellos está enumerado como 3, 2 y 1 (Figura 2.2.12). Esta indicación vuelve a ser una referencia ambigua en la notación ya que no parece referirse a digitaciones concretas ni al número de deformaciones que cada entonación deba sufrir (esto ya está indicado: “+ – +”, “+ –” y “+ – + –”). Podría referirse al número de veces que cada indicación deba suceder, es decir, tres veces para “+ – +”, dos para “+ –” y una para “+ – + –”. Los intérpretes seleccionados lo interpretan sin ningún tipo de repetición, es decir: “+ – +”, “+ –” y “+ – + –”.

El fragmento 6 (*Modéré*) vuelve a incidir en el ambiente dramático. De hecho, en él confluyen todos los elementos que definen este cuaderno: duraciones breves e irregulares (abundancia de tresillos, puntillos, *accel.* y *rit.*), dinámicas extremas que transitan entre *mf*, *f* y *ff* (unidas por reguladores), y cambios de registro abruptos (medio, agudo y sobreagudo) coloreados por multitud de trinos.

El cuaderno E nos ofrece una perspectiva algo ambigua, más neutra y menos marcada que el resto de cuadernos. En términos generales, y teniendo en cuenta la morfología básicamente puntillista de su escritura, destaca el carácter melódico de sus fragmentos. De hecho, esto se debe a que generalmente los sonidos descienden (de sobreagudos o agudos hacia sonidos medios o graves) y a continuación vuelven a ascender (de sonidos graves o medios hacia sonidos agudos o sobreagudos). Este efecto, ayudado por un rango dinámico corto (entre *p* y *mf*), contribuye a percibir realidades sonoras muy parecidas a melodías.

El fragmento 1 (sin indicación) se sustenta sobre dos sonidos de igual duración (redonda), pero de registro contrastante (agudo el primero y grave el segundo). No obstante, cada uno de ellos viene acompañado de recursos que complementan sus resultados: el primero comienza con un mordente en el registro sobreagudo (a distancia de sexta disminuida), reforzado por un trino (medio tono descendente) y por dos mordentes acentuados (cada cual más grave que el sonido real) sobre *p* y *mf* (conectados por un regulador). Después de un silencio de negra con puntillo, Boulez llega a la segunda redonda en registro grave (reforzada por un trino medio tono descendente), después de pasar por un grupeto de dos notas (ligadas) que enlazan de manera melódica para acabar ascendiendo hasta el registro sobreagudo en un mordente acentuado y dejando resonar el sonido grave sobre *mf* y *p* (conectados por un regulador).

El fragmento 2 (*Très Modéré, égal*) vuelve a insistir en un perfil melódico que desciende desde un registro agudo hasta uno grave para acabar en un registro sobreagudo. Este dibujo va acompañado por unas dinámicas que siguen dicho contorno melódico, es decir, el fragmento empieza en *mf*, a continuación pasa a *mp* (con un regulador) y vuelve a *mf* (con un regulador) para acabar en un mordente en *mp* (súbito). Dicho contorno también se ve reforzado por la configuración rítmica, que comienza siendo larga (blanca con puntillo coronada por un *flutterzunge*), pasa a breve (seis

corcheas con diferentes tipos de articulación) y termina siendo menos corta (dos corcheas con puntillo ligadas).

El fragmento 3 (*Lent*) se sustenta en tres figuras de idéntico valor, negra con puntillo, y a las que rodea un conjunto de complementos ornamentales que nuevamente consiguen un contorno melódico. En este sentido, la primera negra con puntillo (*mp*), que aparece en un registro sobreagudo y que está transformada en un multifónico, viene precedida de un mordente acentuado (*f*) al que le sigue un grupeto de tres sonidos descendentes (*rit.*). Este grupeto conduce a la segunda negra con puntillo (*mp*), que ahora se sitúa en un registro medio y que está transformada en otro multifónico del que sale ayudado por otro grupeto de dos sonidos cortos (el segundo en el registro grave, siguiendo el perfil melódico descendente). Por último, la tercera negra con puntillo (*mp*) viene igualmente precedida de un mordente acentuado (*f*) del que sale con un grupeto ascendente de cinco notas, desde el registro grave hasta el sobreagudo, corto y acelerando.

El fragmento 4 (*Vif*) ocupa el lugar reservado por Boulez en cada cuaderno para hacer de contrapunto al resto de los fragmentos. En este sentido, sus cuatro semicorcheas cortas, que van desde un registro agudo a uno medio sobre *fff* y *pp* (unidas por un regulador) y en *ritardando*, poco o nada tienen que aportar al carácter eminentemente melódico del cuaderno; de hecho, se podría pensar que refuerzan la entidad melódica del cuaderno a base de ofrecer un contraste muy pronunciado.

El fragmento 5 (*Modéré*) se asemeja mucho al 2, ya que pasa de un sonido largo (blanca y dos corcheas con *acclerando*) a un tramo de sonidos cortos (seis corcheas) y termina en un último tramo menos largo (dos semicorcheas y una negra con *ritardando*). Esta configuración rítmica con ciertos trazos de simetría vuelve a redundar en la idea de melodía si tenemos en cuenta que las entonaciones circulan desde el principio del registro grave (primer tramo), pasan a un registro más grave (segundo tramo) y concluyen en un registro medio (tercer tramo). Además, las dinámicas vuelven a reforzar el mismo mensaje, conectando *f* y *ppp* con un regulador (primer tramo), pasando por *ppp* con regulador que sube y baja de volumen hasta *ppp* (segundo tramo) y concluyendo en *mf* que aumenta el volumen de manera indefinida.

El fragmento 6 (*Assez Vif*), aunque de manera un tanto más imprecisa, abunda en las propiedades melódicas que han caracterizado este cuaderno. A pesar de que el

contorno melódico es un tanto más complejo que en el resto del cuaderno, sí que se aprecia una línea melódica general que va desde el registro agudo al grave y regresa al agudo, todo ello en dinámicas moderadas (entre *pp* y *mf*). Además, este contorno melódico general se divide, a su vez, en dos más pequeños y separados por un silencio de redonda: el primero, compuesto por tres corcheas descendentes que van de *mf* a *pp* (unidos por un regulador) y que vuelven a ascender en forma de seis semicorcheas cortas (*pp* y *accelerando*) y, el segundo, formado por seis corcheas (tres ligadas y tres cortas) que ascienden y descienden (*mf* a *pp* con regulador y *ritardando*).

El cuaderno F es, con diferencia, el cuaderno más denso y complejo de toda la obra. Además, su carácter eminentemente puntillista lo convierte en un movimiento intrincado que en ocasiones se podría confundir con una pieza de música aleatoria.

El fragmento 1 (*Très Lent*) es muy llamativo por su morfología, que combina una rítmica fragmentada con un aire melódico. El compositor decide cargar cada sonido (mayormente corcheas y semicorcheas aunque también hay negras y blancas) con tal cantidad de información añadida que el efecto en el oyente puede resultar abrumador. Para empezar, cada sonido tiene su propia dinámica (a veces parecida y a veces contrastante), su propia articulación (*staccato*, sin *staccato* o *staccatissimo*) y su propia intensidad (con apoyo, con acento o sin nada). Aún así, las notas circulan ascendente y descendentemente con cierta intencionalidad melódica, lo que da al fragmento una cierta emoción contenida (dinámicas entre *ppp* y *mp*) a la vez que sobrecogedora.

El fragmento 2 (*D'assez lent à Très Modéré/Molto rubato/Legatissimo*) es igualmente llamativo por las mismas razones que el fragmento 1: su aire melódico, entonaciones que ascienden y descienden de manera progresiva, y un uso abundante del *legato* y del *rubato*. Además, el ritmo es uniforme (semicorcheas) y la dinámica aplicada a las notas reales también es la misma (*p*), así como la utilizada en los mordentes (*mf*).

El fragmento 3 (*De Modéré à Vif*) es probablemente el más difícil de *Domaines*, dada la combinación de rapidez (todo semicorcheas a gran velocidad) y difícil articulación (algunas semicorcheas con apoyo y otras con acentos), y también porque a esa agilidad hay que añadir una dinámica diferente en cada nota (aunque las predominantes sean *mf* y *f*) (Figura 2.2.13). A partir de las tres grabaciones de *Domaines* analizadas en esta tesis, podemos concluir que es prácticamente imposible

llegar a un gran nivel de precisión en un fragmento tan cargado de material musical; en cualquier caso, la impresión en el oyente es una textura puntillista y de claro virtuosismo.⁴²



Figura 2.2.13: Último calderón inexistente en la partitura original (fragmento 3, cuaderno F)

El fragmento 4 (*Assez Vif*) continúa en un estilo compositivo marcadamente puntillista, aunque esta vez es mucho más espaciado porque Boulez utiliza una gran cantidad de silencios (semicorchea, corchea, negra, blanca y blanca con puntillo) y dinámicas contrastantes (cada sonido tiene una dinámica diferente) que van de *pp* a *f*. Curiosamente, este es el único fragmento en el que Boulez utiliza vibrato. De hecho, utiliza tres términos en siete ocasiones: “*vibrato*”, “*n.v. → v. → n.v.*” y “*non vibrato*”. Por último, la composición rítmica del fragmento, que va de más breve (semicorcheas) a más largo (blancas y redondas) consigue crear la sensación de una desaceleración en el pulso (calma) que contrasta con el uso de acentos y cambios de registro bruscos (tensión).

El fragmento 5 (*Très Modéré – flexible*) vuelve al puntillismo que predomina en todo el cuaderno, aunque no es tan marcado como en los fragmentos 3 y 4. En él,

⁴² En este fragmento aparece otro error en la partitura publicada por Universal Edition. Se trata del cuarto calderón cuadrado (Figura 2.2.13). En la partitura original no aparece. Este detalle ha sido comprobado por el autor de esta tesis en la Fundación Sacher y tiene nuevamente que ver con un error del copista: el subtítulo que encabeza este fragmento dice “*Très irrégulier suivant les accents. Sur les ^, fair les [figura: calderón cuadrado] ad lib.*”. En la partitura original de 1968 Boulez coloca esta frase a lo largo de todo el primer pentagrama del fragmento y da la casualidad de que coloca la figura del calderón cuadrado de este subtítulo justo encima de la nota donde aparece en la versión publicada. Ya en la versión de 1985 se ve claramente que no es así, es decir, el sonido número 21 (La becuadro) no debería estar coronado por un calderón cuadrado.

Boulez vuelve a introducir algo de expresividad melódica, sobre todo debido a que la transición entre registros es escalonada. Por otra parte, este fragmento es más heterogéneo desde el punto de vista rítmico porque combina fusas, semicorcheas, corcheas, negras y negras con puntillo de manera diversa y rica. Esta heterogeneidad también se percibe desde el punto de vista de las dinámicas (*pp*, *p*, *mf* y *f*), que combina generalmente de manera abrupta.

El fragmento 6 (*Vif*) es el más complejo de todos en el cuaderno F, especialmente desde el punto de vista rítmico. Aparecen todas las figuras posibles, desde la blanca hasta la semifusa y en todo tipo de combinaciones rítmicas: blanca con puntillo, negra con puntillo, tresillo de corcheas, tresillos de negras, seisillos de semicorcheas, tresillos de corcheas y fusas, etc. Del mismo modo que en el resto de fragmentos, la variedad y frecuencia en el uso de dinámicas resultan por momentos abrumadoras. También destaca la variedad en las articulaciones, la abundancia de silencios que fragmentan aún más la música y el uso insistente del *flutterzunge* como única técnica extendida. En resumen, otro fragmento que exhibe un lenguaje compositivo altamente complejo y rico en detalles.

2.2.5 Conclusión

Aun tratándose de una obra cuyo material musical ha sido generado mediante un proceso creativo donde la intuición del compositor es limitada, *Domaines* es una pieza donde hay un gran espacio para que el instrumentista ejerza su iniciativa y tome decisiones interpretativas. En este sentido, tanto la elección en el orden de ejecución de los cuadernos como de los diferentes fragmentos musicales juega un papel muy importante para el oyente, que recibe un recorrido musical diferente dependiendo del orden estructural seleccionado. Sin embargo, para el clarinetista, la gran inversión creativa tiene más que ver con el modo en que interpreta cada fragmento musical. Esto no quiere decir que no deba responder de manera diferente dependiendo de las opciones que elija en la ordenación del material, pero lo cierto es que la verdadera esencia de esta obra reside en el gusto por el detalle, como ya apuntaba Ian Mitchell en el siguiente

comentario: “[*Domaines*] lleva a uno a desarrollar una interpretación de la pieza partiendo de cada pequeño gesto”.⁴³

En este análisis hemos podido comprobar cómo la propia composición de *Domaines* está diseñada desde la confrontación y desde el contraste de sus elementos, establecido de manera más evidente entre los cuadernos y los fragmentos, pero también desde el punto de vista del ritmo, el volumen sonoro, la articulación y el timbre. En este sentido, la mayor aportación que puede hacer un intérprete para equilibrar estos contrastes depende de su intervención en la ejecución de estos parámetros musicales, ya que la eficacia en la confrontación entre fragmentos y cuadernos sobresale por el propio diseño de la composición. De hecho, la manera en que se combinen dichos parámetros es muy variable y puede dar lugar a interpretaciones de *Domaines* muy diferentes, con una grado de divergencia mayor de lo que es habitual en otras piezas por el nivel de detalle que ofrece esta obra. Por ejemplo, las decisiones que tomaron Damiens, Meyer y Portal en sus grabaciones respecto a dichos parámetros y la combinación de los mismos repercutieron directamente en estilos interpretativos que resultaron muy distintos y, por lo tanto, en versiones de la obra muy diferentes, según comprobaremos en el capítulo 4.

Otro rasgo no tan obvio que hemos identificado en este análisis es el marcado carácter lineal que tienen muchos de sus fragmentos, teniendo en cuenta el marco puntillista en el que se sitúa *Domaines*. Esto se puede ver en las formas creadas por Boulez con los sonidos, es decir, conjuntos de notas y ornamentos (mordentes y grupetos) que ascienden y descienden progresivamente de la misma manera que sucedería en cualquier obra de corte tradicional. Por lo tanto, esta debería ser una característica importante a tener en cuenta por cualquier clarinetista que decida interpretar *Domaines*. De hecho, este mensaje queda doblemente reforzado por la manera en que Boulez utiliza los parámetros musicales más básicos: (a) el movimiento rítmico coincide frecuentemente con los momentos de mayor tensión musical y la ausencia de dicho movimiento con los de calma, (b) la variación en el volumen sonoro también suele coincidir con la curva melódica propuesta por el compositor, (c) la articulación en *staccato* predomina en los momentos de mayor tensión en el fraseo y la calma suele ir acompañada por una articulación en *legato* y (d) los sonidos enriquecidos

⁴³ MITCHELL, *op. cit.*, p. 112.

por un efecto (por ejemplo, el trino) o por una técnica extendida (*flutterzunge*, “+ –” y *harmonique*) se hacen coincidir con aquellos momentos de mayor tensión musical.

Así pues, en este capítulo hemos intentando establecer en último término cómo, mediante *Domaines*, Boulez logra coherentemente algo que podría parecer extremadamente paradójico fuera de su lógica compositiva: una obra creada a partir de un proceso compositivo muy rígido y objetivo, que a su vez da pie a una gran libertad interpretativa y a un gran abanico de posibilidades expresivas.

2.3 Concierto para clarinete

2.3.1 Introducción

Tras el fallecimiento de su madre, María Kerewsky Friedman, y para recordar su pasión por las artes, el abogado neoyorquino Theodore H. Friedman y su hermana Tamar Lieberman decidieron encargar la creación de una obra de arte en su memoria. Las inquietudes artísticas de la Sra. Friedman habían sido múltiples y no resultó sencillo encontrar los argumentos que les hiciesen decantarse por una u otra disciplina. Finalmente, optaron por la música, basándose en dos factores: el primero tuvo que ver con la experiencia positiva que ambos habían vivido en su infancia haciendo música – Theodore y Tamar recordaban a su madre ahorrando dinero para clases de clarinete y piano–. Por otra parte, el hecho de que Theodore mantuviese su afición por el clarinete reforzó de manera importante la decisión final de elegirlo como el protagonista de este encargo. El segundo factor surgió de la siguiente anécdota: Theodore escuchaba un concierto que estaba siendo retransmitido desde el Carnegie Hall y que incluía una obra de Stravinsky escrita en memoria de alguien. Este ejemplo le pareció tan próximo a lo que andaban buscando que convenció a su hermana para encargar la composición de una obra de gran formato.

Por suerte, Theodore conocía a Frank Salomon, que por aquel entonces ya dirigía una de las agencias de representación artística más prestigiosas de Estados Unidos (Frank Salomon Associates). La propuesta entusiasmó tanto a Salomon como al clarinetista que representaba, y al que sigue representado en la actualidad, el estadounidense Richard Stoltzman, quien rápidamente elaboró una lista de posibles compositores, según nos explicó en su entrevista: “Probablemente escuché... diría... entre 30 o 35 compositores, compositores vivos, para tomar una decisión acerca de a quién se lo pediría”.¹ En concreto, Stoltzman buscaba un compositor que incluyese la voz y el factor melódico como parte de su estilo compositivo.² Sin duda estas eran características que el compositor finlandés Einojuhani Rautavaara manejaba con

¹ STOLTZMAN, Richard. Entrevista, Anexo C, p. 432.

² *Ibid.*

maestría y no pasó desapercibido para el clarinetista después de escuchar su Concierto para violín.

Tomada esta decisión, Salomon organizó un encuentro con Rautavaara, aprovechando que este visitaba Estados Unidos por la interpretación de su octava sinfonía en el Carnegie Hall. Así pues, Rautavaara recibió a Stoltzman en su habitación de hotel para expresarle su interés por el encargo y también sus dudas hacia el clarinete: “realmente no estoy tan seguro de que tenga el interés... la pasión por el clarinete”,³ añadiendo que necesitaría escucharle para saber si su sonido y su forma de tocar le seducían suficientemente como para dedicarse a la creación de una obra para clarinete y orquesta. Así pues, trascurridos seis meses, Rautavaara recibió al clarinetista en su casa de Helsinki. Sorprendentemente, tras ofrecerle la partitura de un primer movimiento y escucharle aquel primer borrador, el compositor decidió destruirlo, según nos explicó Stoltzman en su entrevista: “escuché tu sonido un poco desde el piso de arriba, no me gusta la forma en que proyecto el clarinete y lo quiero escribir todo de nuevo, pensando más en tu sonido”.⁴

2.3.2 Análisis: gusto por la simetría

El Concierto para clarinete solista y orquesta sinfónica (a dos) es una obra representativa del estilo neo-romántico que hizo popular la música de Rautavaara en los años ochenta y noventa y, por lo tanto, comprende todos aquellos mecanismos que definen su estilo maduro.⁵ En primer lugar, el Concierto para clarinete está formado por unas melodías y unas armonías de corte tradicional que evocan compositores de un pasado no muy lejano (Mahler o Bruckner), pero también por unas estructuras flexibles y unas armonías heredadas de su etapa modernista que confirman una reinterpretación muy personal del sistema tonal. En este comentario, Rautavaara resume con sus propias palabras el origen de este desarrollo en su lenguaje compositivo: “Cuando eres joven te estás buscando a ti mismo, tratando de encontrar tu esencia, tu personalidad, y lleva tiempo, pero tras darme cuenta de que ni el dodecafonismo y ni el serialismo eran mi

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 436.

⁵ Véase la sección 1.3.

camino, [...] Después de eso, creo que encontré mi personalidad [...]”.⁶ En segundo lugar, gracias a la construcción lenta y cíclica de centros tonales de grandes dimensiones, el Concierto para clarinete tiene un efecto calmado, estático y expansivo que no parece tener principio ni fin. En último lugar, el estilo dramático del Concierto para clarinete está vinculado a una producción operística excepcional que Rautavaara supo trasladar a su obra concertante mediante enérgicos diálogos entre solista y orquesta. Tómese como ejemplo el Concierto para arpa (2000), una pieza de grandes dimensiones que también tiende a un uso de la realidad teatral muy efectivo.⁷

El primer movimiento del Concierto para clarinete (*Drammatico*) es un ejemplo de construcción estructural libre basado en un material inicial aparentemente errático que lentamente se ordena en secciones de grandes proporciones. De hecho, el desarrollo de este material, que en un principio puede parecer casi intuitivo, no adquiere la condición de estructura reconocible hasta que su progresiva organización culmina en el tema principal, como veremos más adelante. Por otra parte, el establecimiento de jerarquías entre bloques sonoros –una introducción, una sección central (con su re-exposición) y una coda– y el uso de relaciones armónicas de corte tradicional recuerdan al primer movimiento de un concierto clásico.

El material melódico y armónico de este primer movimiento es especialmente poderoso porque consigue proyectar un efecto de tensión contenida muy ajustado al estilo neo-romántico de Rautavaara. De hecho, la comprensión de este movimiento depende en un alto porcentaje del análisis de los elementos que dan forma a este material, que actúa como su motor, y merece toda nuestra atención. En primer lugar, podría parecer que el compositor toma como referencia la escala octatónica, es decir, una sucesión de ocho sonidos que ascienden y descienden alternando intervalos de tono y semitono. El caso es que el mismo Rautavaara afirma que se trata de escalas simétricas, es decir, múltiples combinaciones de tono y semitono que comparten como característica fundamental la ordenación simétrica de sus componentes (Figura 2.3.1 y 2.3.2).⁸ Sin embargo, las alternativas más utilizadas por Rautavaara en el Concierto para

⁶ RAUTAVAARA, Einojuhani. Entrevista, Anexo C, p. 428.

⁷ Esta tendencia es aplicable a toda la producción de su última etapa, especialmente a partir de su Sinfonía nº 8 (1999). Véase la sección 1.3.

⁸ RAUTAVAARA, *op. cit.*, pp. 423-424.

clarinete son dos: por un lado dos tonos/dos semitonos (y viceversa) y, por otro, un tono/un semitono/un tono/un semitono (y viceversa), aunque también se repiten con frecuencia la combinación de dos tonos y un semitono/dos tonos y un semitono (y viceversa), o un semitono/un tono/un semitono.⁹



Figura 2.3.1: Escala simétrica: dos tonos/dos semitonos (compases 1-4)



Figura 2.3.2: Escala simétrica –tono/semitono/tono/semitono– (compases 42-43)

En segundo lugar, la utilización permanente de intervallos de terceras y cuartas (y sus inversiones) en la construcción melódica, también participa en el juego de la simetría y su proliferación suele coincidir con los momentos de mayor tensión (Figura 2.3.3). Así, podemos encontrar pasajes melódicos que combinan tercera-cuarta/dos semitonos/tercera-cuarta/dos semitonos (y viceversa) o tercera-cuarta/dos tonos/tercera-cuarta/dos tonos (y viceversa).



Figura 2.3.3: Escala simétrica combinada con terceras/cuartas (compases 9-10)

⁹ *Ibid.*, p. 423.

El primer movimiento del Concierto para clarinete se divide en cuatro bloques importantes. El primero de ellos es una introducción de dimensiones considerables (compases 1-39), dividida en dos segmentos basados en distintas variantes de las escalas simétricas. En el primer segmento (compases 1-16), construido sobre un centro tonal de Si bemol con carácter mayor, aparecen las combinaciones más comunes, es decir, un tono/un semitono/un tono/un semitono (y viceversa) y dos tonos/dos semitonos/dos tonos/dos semitonos (y viceversa), aunque en último término algunos intervallos de tercera y cuarta son insertados como parte de estas simetrías. En el segundo segmento (*Più mosso* – compases 16-39), construido sobre un centro tonal de Mi bemol con carácter mayor, abunda la intercalación de terceras y cuartas en las escalas simétricas para aumentar la tensión de cada nuevo pasaje del clarinete.

El segundo bloque de este primer movimiento es la sección principal (compases 39-131) y se divide en cinco segmentos que desarrollan el mismo tema inicial hasta deformarlo por completo. En el primer segmento (compases 39-55), en un ambiente calmado, la trompa presenta el tema principal acompañada por arpeggios del arpa, acordes largos de las cuerdas y escalas simétricas en las flautas y los clarinetes (Figura 2.3.4). Este tema principal está compuesto por cuatro compases, a su vez divididos en dos fracciones simétricas, la primera en Mi bemol con carácter mayor (dos compases) y la segunda en La con carácter menor (dos compases). La repetición de este esquema melódico/armónico (mayor/menor) consigue llenar esta primera estructura del carácter evocativo tan característico de la música de Rautavaara. El segmento evoluciona hasta que tanto la complejidad técnica del instrumento solista como la altura en el registro de la orquesta crecen progresivamente hasta el final del segmento.



Figura 2.3.4: Tema principal del primer movimiento (compases 39-43)

Los siguientes cuatro segmentos (del total de los cinco mencionados que forman el segundo bloque) constituyen el desarrollo del primer movimiento y tienen una

extensión de unos diez compases cada uno. El segundo segmento (compases 55-66) permite al clarinete constituir nuevas formas del tema (ahora un tanto deformado), acompañado por arpeggios de las cuerdas y acordes largos de las trompas. Los centros tonales (ahora modulantes) siguen soportando largas melodías de un clarinete que aumenta la tensión mediante la exploración de su registro sobreagudo. En esta ocasión, la combinación de centros tonales mayor y menor tan característico de este movimiento sucede con más frecuencia, de tal manera que la acumulación de tensión se produce también más rápidamente.

El tercer segmento (compases 66-76) permite un diálogo entre clarinete y orquesta que no pasa desapercibido. En primer lugar, los vientos y cuerdas intermedias toman el relevo del tema en un registro grave y timbre cálido (compás 66) sobre un acompañamiento de escalas simétricas en los violines primeros (dos semitonos/dos tonos) y acordes largos en los contrabajos. En segundo lugar, el clarinete recupera el liderazgo del tema (compás 68) en un registro agudo, dando sensación de amplitud y manteniendo el mismo acompañamiento de violines y contrabajos. En tercer lugar (compás 70), las trompas recogen el testigo del tema sobre un acompañamiento basado en la misma variante de escalas simétricas en el clarinete solista (dos semitonos/dos tonos) y apoyado por acordes largos en la cuerda que ayudan a mantener una sensación de expansión interminable. En cuarto lugar el clarinete recupera el tema (compás 73) sobre el mismo acompañamiento de escalas simétricas en los violines (dos semitonos/dos tonos), a los que se les unen los violines segundos, las violas y los violonchelos en la construcción de una tensión rápidamente diluida en un nuevo punto de calma, un efecto romántico muy propio de Rautavaara.

El cuarto segmento (compases 76-86) marca un momento de calma dulce en el que el clarinete continúa desarrollando el tema en un registro medio, esta vez sobre una textura de arpeggios formada por el vibráfono y el arpa, y que alimenta un estado de placidez muy agradable. El quinto segmento (compases 86-95), por el contrario, posee un carácter más conclusivo en el que el clarinete sigue prosperando, esta vez sobre una textura de escalas simétricas en las flautas (dos tonos/cuartas-terceras/dos tonos/cuartas-terceras), en la evolución de un tema que prácticamente ha perdido toda su forma, aunque no así su carácter. Finalmente, casi toda la orquesta se une al clarinete solista en una pequeña transición de dos compases (compases 95-97) que, entre combinaciones de

escalas simétricas, da por finalizada la sección principal en un *crescendo* de grandes proporciones.

A partir de aquí el primer movimiento del Concierto para clarinete presenta una especie de sección desenlace compuesta por cinco segmentos en los que se construye un estado de reposo absoluto. El primer segmento (compás 97-108) sirve de nexo entre la sección principal y la cadencia y está basado en armonías plagadas de disonancias que descienden lentamente hasta un registro grave desde donde el clarinete reaparece sobre un manto de trémolos en las cuerdas, en una especie de introducción a la cadencia. Dicha cadencia conforma el segundo segmento (compases 108-123) y su composición sabemos que fue compartida entre Rautavaara y Stoltzman (Figura 2.3.5).¹⁰ En el tramo que comprende los compases 108 al 111 el clarinete experimenta primero con *glissandi* en el registro sobreagudo y después progresa hacia el registro grave, desde donde el solista comienza su parte de la cadencia. Dicho tramo está claramente basado en material ya desarrollado en el primer movimiento, es decir, escalas simétricas, arpeggios e intervalos de tercera y cuarta.

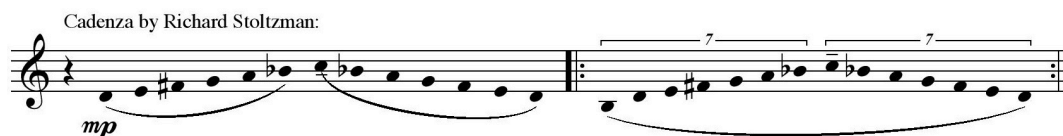


Figura 2.3.5: Principio de la cadencia compuesta por Stoltzman (compás 111)

A partir del compás 112 (*Poco animato*) la orquesta toma el relevo de la cadencia para finalizar el segmento con un dúo de carácter misterioso entre el clarinete solista y el clarinete bajo –a Rautavaara le atraía el sonido del clarinete bajo–.¹¹ Casi inmediatamente la cuerda se une a este diálogo para impulsar definitivamente el final de la cadencia.

El tercer segmento (compases 123-131) crea una expectativa falsa de re-exposición en la que las secciones más agudas de la orquesta (tanto vientos como cuerdas) enuncian el tema principal, acompañados por las secciones más graves (tanto

¹⁰ STOLTZMAN, *op. cit.*, pp. 437-438.

¹¹ *Ibid.*, p. 434.

vientos como cuerdas). Al igual que en la sección principal, el movimiento pendular de armonías mayores y menores, altamente coloreadas por disonancias, persiste en una especie de recuerdo lejano. El cuarto segmento (compases 131-137) repite este mismo mecanismo volviendo al comienzo del primer movimiento a modo de último recuerdo. Por último, el quinto segmento (compases 137-158) permite al clarinete hacer un último homenaje al tema principal, primero sobre el acompañamiento del vibráfono y acordes del arpa, y después sobre trémolos en la cuerda –que en conjunto siguen ondulando entre centros tonales de carácter mayor y menor– en un ambiente marcadamente tranquilo, cada vez más lento y suave, hasta morir.

Cuando tocó por primera vez el segundo movimiento del Concierto para clarinete, Stoltzman pensó que se había cumplido uno de sus sueños, aquel donde un compositor creaba para él una obra lírica y lineal. Stoltzman comentó que “no podría haber pedido nada que se adaptase mejor a la belleza del clarinete y el mejor ejemplo es el Adagio del Concierto de Mozart, y encontrar algo así en 2001, tendría ese tema, hermoso, lento, elocuente, así que fue simplemente un gran tesoro para mí”.¹² Por su parte, Rautavaara afirmó que Stoltzman estaba muy contento después de tocarlo con él: “Sí, sí... y estaba entusiasmado, eso estuvo bien, encantador por supuesto... y pude seguir”.¹³

Efectivamente, el segundo (*Adagio assai*) es un movimiento lineal y lírico, muy apropiado a las características del clarinete. Su construcción es eminentemente libre, sencilla y de texturas al servicio de una melodía dominante que el solista repite una y otra vez acompañado por una orquesta que se mantiene en segundo plano (Figura 2.3.6). El tema central de este movimiento recuerda claramente a aquel introducido por la trompa en el primer movimiento (compás 39), solo que con dos diferencias fundamentales. En primer lugar, si en el primer movimiento abundaban los pasajes por grados conjuntos en el segundo destaca más el uso de terceras y cuartas. En segundo lugar, el nuevo tema presenta diferencias en el orden de sus componentes (aunque en esencia sea la misma melodía): lo que antes era el primer compás ahora es el segundo y la segunda parte del segundo compás es ahora la primera.

¹² STOLTZMAN, *op. cit.*, p. 440.

¹³ RAUTAVAARA, *op. cit.*, p. 407.



Figura 2.3.6: Tema del segundo movimiento (compases 1-5)

La estructura del segundo movimiento está compuesta por tres bloques principales a los que se añade una pequeña coda. El primer segmento de esta estructura (compases 1-25) arranca con el avance lento y progresivo de un tema principal liderado por el clarinete y al que acompañan las cuerdas (en *p/mp*) con armonías de aire nostálgico. Igual que en el primer movimiento, dichas armonías oscilan infatigablemente entre centros tonales de carácter mayor y menor en un ambiente de pulso estático y de tensiones controladas. Este segmento se divide en dos mitades asimétricas. La primera mitad (compases 1-19) enlaza escalonadamente seis repeticiones del tema principal –formado a base de intervalos de tercera y cuarta– sobre acordes planos en la orquesta coronados por disonancias en las voces superiores. La segunda mitad (compases 19-25), de carácter más intenso, sigue repitiendo el mismo tema pero en un registro sobreagudo y sobre trémolos en la orquesta en los que se repiten las mismas disonancias.

El segundo segmento (compases 25-52) sigue en la misma línea, es decir, el tema principal sigue avanzando en el clarinete, acompañado principalmente por las cuerdas –y la intervención esporádica de algunos vientos– en *pp/p/mp/mf*. A diferencia del primero, el discurso de este segmento enlaza y desarrolla de un tirón multitud de versiones del tema principal –ahora con mayor presencia de grados conjuntos– sobre texturas orquestales que matizan los tímidos puntos de tensión impulsados por el clarinete –con la ayuda de ritmos complejos o registros sobreagudos–.

El tercer segmento (compases 52-65) tiene un carácter marcadamente especulativo, es decir, a pesar de que la tendencia siga siendo la evolución y repetición constante del tema principal –articulado, una vez más, a base de intervalos de tercera y cuarta–, ahora el clarinete tiende a deformar su apariencia de modo errático sobre un acompañamiento orquestal altamente disonante que anuncia de manera engañosa un final inexistente. Por último, la coda (compases 65-70) recupera el pulso estático y

tensiones controladas del primer segmento para dejar que el tema principal se extinga definitivamente en un final suave y dulce.

El tercer movimiento (*Vivace*) es corto, dinámico y plagado de momentos virtuosos, tanto instrumentales como orquestales. Salta a la vista la cantidad de temas importados del primer movimiento, una práctica heredada de compositores como Schubert, Bruckner o Mahler, y utilizada también por compositores coetáneos como Berio, Boulez, Kurtág, Henze y Rihm. Gracias a esta técnica, Rautavaara recicla su propio material musical y lo transforma. Además, este procedimiento compositivo no solo se traduce en una nueva apariencia, sino que también incide en un efecto emocional diferente, es decir, el carácter dramático del primer movimiento se transforma ahora en un estilo ligero y entretenido, que muestra las destrezas y habilidades técnicas casi obligadas en un concierto para instrumento solista y orquesta. El resultado es un tercer movimiento de efecto brillante que ofrece una nueva perspectiva del mismo material, pero en formato resumido y reconocible, conectado entre sí mediante transiciones cortas y de exposición y desarrollo rápidos y vitales.

La estructura de este movimiento sigue un patrón bien sencillo: se trata de cinco exposiciones de material temático auto citado, conectadas entre sí mediante cuatro transiciones también inspiradas en material ya existente, además de una coda final (Figura 2.3.7). El primer segmento temático (compases 7-33) viene precedido por una pequeña introducción de seis compases en los que el tom-tom ejecuta un pasaje de tresillos que sirven de descanso al clarinetista después de un extenuante segundo movimiento, como ya habíamos explicado. A continuación la orquesta entra con un gran acorde en *ff* de manera similar a como lo hiciera al principio de la obra, solo que las melodías evocadoras del clarinete son sustituidas aquí por tresillos cortos –dibujando las mismas líneas melódicas– que ahora suenan sobre armonías de tono heroico en lugar de dramático.

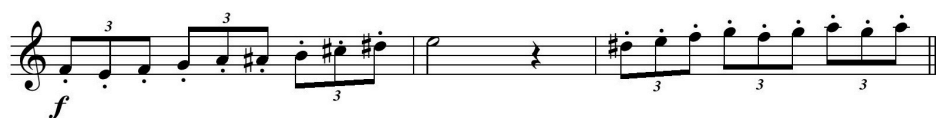


Figura 2.3.7: Tema del tercer movimiento –común al primer movimiento– (compases 10-12)

La primera transición del tercer movimiento (compases 33-45) insiste en la transformación de melodías del primer movimiento, en este caso extraídas del *Animato* (compás 20) y que evolucionan de manera fragmentada sobre armonías de carácter modulante para reforzar su función de paso. El segundo segmento temático (compases 45-58) es quizás el menos reconocible pero, a grandes rasgos, reproduce el mismo concepto temático expuesto por la trompa en el primer movimiento (compás 39), aunque esta vez lo que destaca es el carácter virtuoso y un tanto ingenuo del clarinete en lugar del discurso evocativo de la trompa.

Inmediatamente, le sigue la segunda transición (compases 58-67), inspirada en el acompañamiento orquestal del segundo segmento de la sección principal del primer movimiento (compás 55), esta vez provisto de un marcado carácter modulante en 6/8 y sin relación con el material temático. El tercer segmento temático (compases 67-73) opera bajo la indicación *Sostenuto* y en compás de 9/8. En él se cita brevemente el tema del cuarto segmento de la sección principal del primer movimiento (compás 76) para volver, por un momento, al carácter soñador del primer movimiento, solo que más rápido y en registro sobreagudo.

Rápidamente aparece la tercera transición (compases 73-75), que de forma muy sintética repite la transición anterior a la cadencia, en formato reducido, del primer movimiento (compás 97). Esta breve intervención orquestal conduce al cuarto segmento temático (*Poetico* – compases 75-97), que a su vez se divide en tres fracciones donde Rautavaara repite segmentos ya citados del primer movimiento en una especie de homenaje final. La primera de estas fracciones (compases 75-83) podría ser la única en la que Rautavaara no utiliza elementos temáticos ya utilizados en otros movimientos, aunque curiosamente se parece mucho al principio del segundo segmento del segundo movimiento. En su lugar, parece que inventa una original melodía en el registro sobreagudo del clarinete que comienza a anunciar un desarrollo final sobre trémolos en la orquesta. La segunda fracción (compases 83-86) da paso a un diálogo inestable, con aires de transición, entre clarinete y algunos solistas de la orquesta, que ejecutan escalas simétricas en forma de cinquillos. La tercera fracción (compases 86-97) representa una nueva recreación del segundo segmento de la sección principal del primer movimiento (compás 55), aunque en esta ocasión el clarinete lidera la melodía sobre un

acompañamiento de escalas simétricas a dúo y a distancia de cuarta o quinta en las cuerdas.

Seguidamente, la cuarta transición (compás 97-101) repite un tema del *Animato* del primer movimiento (compás 20), liderado por el clarinete, que ejecuta escalas simétricas en solitario. El quinto segmento (*Pochissimo sostenuto* – compases 101-113) actúa como colofón final del tercer movimiento con la contribución de toda la orquesta. El clarinete, por su parte, despliega todo su potencial melódico en una nueva reproducción del segundo segmento de la sección principal del primer movimiento (compás 55), esta vez en un registro sobreagudo y con acento marcadamente épico. El acompañamiento orquestal se compone de pasajes arpegiados (vientos y cuerda) plagados de disonancias y acordes largos en las cuerdas (trémolo), un entramado que evoluciona precipitadamente hasta la coda (compases 113-117), donde concluye el movimiento de manera triunfal en *ff*.

2.3.3 Conclusión

Según hemos podido comprobar, el Concierto para clarinete es una obra que, desde una perspectiva muy personal, reivindica una vuelta a estructuras y armonías asociadas con el periodo romántico. La nutrida carga emocional y el marcado carácter lineal que están presentes en cada uno de sus tres movimientos son las dos referencias que el intérprete de esta obra no debería nunca perder de vista, ya que afectarán a muchas de las decisiones que tome.

Por un lado, la fuerza de los centros tonales que hemos descrito en el análisis del primer movimiento debería motivar al solista a tocar las melodías teniendo en cuenta el dramatismo de los momentos cadenciales que abundan en este movimiento. El instrumentista deberá acelerar y desacelerar el ritmo de la música intentando adecuar este recurso expresivo (*rubato*) a la intensidad expresiva de las melodías y armonías.

Por otro lado, el carácter del segundo movimiento, tan emotivo como el primero aunque mucho más contenido, vuelve a obligar al clarinetista a trabajar en la interpretación de unas melodías largas que le exigirán un esfuerzo físico considerable. Ya lo decía Stoltzman en su entrevista: “algo crucial para mí fue desarrollar un poco mi resistencia en el segundo movimiento, que es una línea larga y cantada, pero con muy

pocos silencios. Necesitaba entender cómo funcionaría mi cuerpo tocando ese tramo de tiempo y teniendo solo unos pequeños momentos [para descansar], principalmente mi cuerpo, mi embocadura y ese tipo de cosas”.¹⁴ De hecho, esta dificultad física agrava el peligro de que este movimiento suene estático y predecible, precisamente porque el agotamiento impida al intérprete continuar haciendo un fraseo con la intensidad necesaria. Para evitarlo, tendrá que servirse del rubato y del volumen sonoro, dos recursos de gran importancia no solo en el segundo movimiento, sino en toda la obra.

Por último, el tercer movimiento, que ya habíamos descrito como corto, dinámico y plagado de momentos virtuosos, requerirá del intérprete un mayor esfuerzo técnico que interpretativo. Esto se ve reflejado en una escritura que le exige un tipo de destreza instrumental asociada con la rapidez (ritmos apresurados y estructuras simples) y alejada de sutilezas. Con todo, aunque en esta ocasión los recursos del rubato y del volumen sonoro son más limitados, el clarinetista deberá usarlos para lograr un fraseo adecuado y además tendrá que emplear recursos interpretativos relacionados con la articulación, que no habían aparecido hasta ahora: secciones en *staccato*, secciones que combinan *staccato* y *legato* y fraseos más cortos.

¹⁴ STOLTZMAN, *op. cit.*, p. 445.

2.4 *Dal niente (Intérieur III)* para clarinete solo

2.4.1 Sistema del timbre

La ciudad de Múnich y su vida cultural favorecieron la amistad entre Helmut Lachenmann y Eduard Brunner (residentes en dicha ciudad en los años sesenta), un vínculo representativo de la colaboración entre compositores e intérpretes que analizamos en esta tesis. Según Lachenmann, se conocieron personalmente en 1968 con motivo de la preparación de su *Trio Fluido* para clarinete, viola y percusión (1966/68) en un festival de Stuttgart: “Ambos vivíamos en Múnich, él me visitaba a veces y yo también le visitaba a él...”.¹

Su relación, tanto amistosa como profesional, prosperó gracias a una inquietud compartida por expandir las fronteras expresivas de la música. En el caso de Lachenmann, como ya explicamos en la sección 1.4, esta inquietud se tradujo en el desarrollo de una manera original de componer, la *musique concrète instrumentale*. En el caso de Brunner tuvo que ver con su constante promoción del repertorio contemporáneo y su trabajo con compositores del momento, como Isang Yun, Edison Denisov y Jean Françaix, entre otros. Precisamente, esta actitud abierta y comprometida del clarinetista fue decisiva para la composición de *Dal niente (Intérieur III)* para clarinete solo (1970), ya que ayudó a Lachenmann a profundizar en sus conocimientos sobre el clarinete y a materializar aquellas ideas musicales de mayor dificultad en su ejecución, según explicó el compositor: “Creo que me ayudó a tomar riesgos... lo que otros clarinetistas no pueden hacer”.²

Según contó Brunner, el compositor llegaba a los encuentros que mantuvieron – en su casa y en la de Lachenmann– con ideas que él debía trasladar a sonidos.³ Gracias a este trabajo conjunto de investigación, evaluación y aplicación de sonoridades, el avance de Lachenmann en el tratamiento del clarinete entre la composición de *Trio*

¹ LACHENMANN, Helmut. Entrevista, Anexo C, p. 463.

² *Ibid.*, p. 468.

³ GALINDO AGÚNDEZ, Antonio. *Conflicts in contemporary music interpretation: Brunner-Lachenmann: a case approach*. Degree Project, Master of Fine Arts in Music, Symphonic Orchestra Performance, Academia de Música y Drama, Universidad de Gothenburg, 2011. Director de PhD: Harald Stenström, p. 30.

Fluido y *Accanto* (1975/76), su concierto para clarinete y orquesta, fue notable. De hecho, *Trio Fluido* es una obra donde abundan los sonidos hermosos que interactúan formando melodías y armonías en un estilo bastante tradicional, mientras que *Accanto* es extrema y revolucionaria: rara vez usa sonidos tradicionales⁴ y explora todo tipo de sonoridades extrañas que se sitúan en el límite de la audibilidad.

No está claro de quién vino la idea de componer una obra para clarinete solo, pero sí es evidente que *Dal niente* fue concebida como parte de la colección *Intérieur*. Lachenmann había comenzado esta serie de piezas con *Intérieur I* (1968) para percusión y con *Pression* para violonchelo solo (1969/70), que a efectos prácticos se puede considerar *Intérieur II*, aunque no forme parte del título. Con ellas, el compositor quería explorar algunos de los límites en los instrumentos seleccionados –algo representativo de un momento en el que los compositores mostraban inquietud por recuperar el contacto con la naturaleza del sonido– así como territorios sonoros habitualmente excluidos de la estética contemporánea. Por lo tanto, las obras que integran *Intérieur* son extremadamente originales y brindan al oyente la oportunidad de escuchar tres instrumentos involucrados en una dimensión desconocida del sonido. Tanto es así, que en ellas el músico es obligado a procesar sonidos que no son siempre del todo audibles y que normalmente serían inservibles en la música tradicional. En ese esfuerzo por descubrir los límites del sonido, *Intérieur* muestra un intérprete obligado a superar dificultades desconocidas hasta entonces en la ejecución instrumental.

Intérieur I nos permite escuchar a un percusionista (posicionado metafóricamente en el interior de un amasijo de instrumentos) que enlaza fragmentos delicados de resonancias (haciendo uso de técnicas de raspado y ataques secos).⁵

⁴ Dentro del sistema compositivo de Lachenmann se da la contraposición entre lo que vamos a designar como “ruidos”, término con el que nos referimos a sonidos que no entran dentro del sistema temperado, y lo que vamos a designar como “sonidos tradicionales”, con el que nos referiremos a todos aquellos que están compuestos por un tono, un timbre y una entonación definidos y que encajan dentro de la ortodoxia de la música occidental.

⁵ CHARLES, Benjamin A. *Multi-percussion in the Undergraduate Percussion Curriculum*. Open Access Dissertations. Artículo 1324. University of Miami Scholarly repository, 2014, p. 52. Véase http://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/keller_reneee7e7bc6de1726e19ba7fff00008669d1.pdf, última consulta: 2.02.2015.

Lachenmann consigue huir del uso habitual de la percusión, como un conjunto heterogéneo de instrumentos que se complementan, y mostrar en su lugar un aparato sonoro que evita la distinción de timbres individuales. Por su parte, *Pression* nos hace escuchar un sinfín de técnicas instrumentales relacionadas con el término “presión”: diversas formas de frotar las cuerdas, manejo de distintos tipos de presión del arco, aplicación de técnicas de fricción de las manos sobre las cuerdas, etc.⁶

De las obras que componen *Intérieur*, *Dal niente* es quizás la más revolucionaria en términos sonoros y de escritura. Sin duda, Lachenmann eligió el clarinete, y no un oboe o un fagot, por lo expresivo que puede ser este instrumento en el límite de la audibilidad, una cualidad ideal para su propósito de explorar el interior del sonido. *Dal niente* permite al clarinetista conseguir dicho propósito mientras este se esfuerza por alcanzar las resonancias intermedias que existen entre el silencio y el sonido. De hecho, lo que más interesa a Lachenmann en esta obra es el tránsito del silencio al sonido, especialmente aquel espacio intermedio que los conecta y el proceso de desarrollo de dichas resonancias: bloques sonoros y estructuras mayores (compuestas por varios bloques sonoros).

La primera consecuencia de esta nueva perspectiva es que fuerza al clarinetista a afrontar un nuevo concepto de ejecución instrumental que es tan extremo como su resultado sonoro. Este nuevo concepto se traduce en técnicas extendidas que poco o nada tienen que ver con las habituales en el clarinete de aquella época (respiración continua, sonidos multifónicos, *slaps*, dientes en caña y beso, por ejemplo). De hecho, la mayoría de estas técnicas tienen que ver con los sonidos casi inaudibles que *Dal niente* persigue, según comenta Brunner en el siguiente párrafo:

Lachenmann venía a mí con ideas que tenía que traducir a sonido, si era posible, y después de hacerlo le explicaba el proceso físico. A veces lo que al principio se consideraba un error se convertiría en recursos que yo tenía que desarrollar para que pudiesen llegar a ser reproducibles.⁷

Mayormente, estos recursos que Brunner menciona adoptaron la forma de ruidos de aire combinados con sonidos tradicionales —a veces tan suaves que se oyen los ruidos

⁶ LACHENMANN, *op. cit.*, p. 459.

⁷ GALINDO AGÚNDEZ, *op. cit.*, p. 30.

de las llaves del clarinete— y con sonidos tradicionales que resuenan entre inhalaciones, exhalaciones y ruidos de llaves.⁸ Es decir, la utilización del aire como un recurso expresivo básico en *Dal niente* es especialmente representativa de la importancia del timbre en la música de Lachenmann y expresa su deseo de concebir un sistema que apueste por el timbre como elemento primordial, en perjuicio de la armonía e incluso del ritmo.⁹ En este sentido, es necesario resaltar que ni el ritmo ni la armonía son elementos importantes en esta pieza, sino que están subordinados al timbre. De hecho, Lachenmann afirmaba que la música de compositores contemporáneos como Ligeti, Kagel y Penderecki usaban armonías evolucionadas del sistema tonal que insistían en hábitos de escucha conservadores.¹⁰ Muy al contrario, para él escuchar significa descubrir, relacionar, investigar y reflexionar, y esa escucha activa nos traslada a estados emocionales elevados, mientras que el sistema tonal nos impide ir más allá de lo ordinario.¹¹

Así pues, *Dal niente* es un buen ejemplo de su huida del sistema tonal y de su fe en una especie de “sistema del timbre”. Según Lachenmann, dicho sistema tiene como objetivo producir estructuras sonoras capaces de empujar el mundo emocional de un oyente receptivo a un cambio de perspectiva:

⁸ Por ruidos de aire se entiende aquellos sonidos producidos cuando el clarinetista exhala una columna de aire en el interior del clarinete y cuya fricción con las paredes del instrumento produce un ruido semejante al viento —que además puede estar combinado con alguna entonación tenue—.

⁹ El problema que detectaron en el serialismo integral los compositores de las últimas generaciones del siglo XX es que rompía la conexión con la naturaleza del sonido y dificultaba la expresión de emociones. En su lugar, surgieron sistemas compositivos que tomaban como referencia recursos musicales como el timbre y el ritmo (por ejemplo, el espectralismo y el minimalismo).

¹⁰ LACHENMANN, *op. cit.*, p. 459.

¹¹ Desde el punto de vista conceptual, el pensamiento más radical de Lachenmann tomó impulso en la década de los sesenta, alentado por dos factores. Por un lado, después de que Boulez, Stockhausen y Nono continuaran su labor en direcciones opuestas y el pensamiento serialista entrase en una especie de radicalización, Lachenmann llegó a la conclusión que la música serial y post-serial solo aportaba sistemas de comunicación superficial. Por otro lado, figuras emergentes como Ligeti, Kagel y Penderecki, según Lachenmann, solo traían una regresión a hábitos de escucha conservadores. Véase la sección 1.4.

Así que, tengo un paraíso maravilloso de energía, y luego escribir música significa mostrar este aspecto, invitar a nuestros oídos, que están totalmente condicionados por la tonalidad, o por la atonalidad, o el sistema bien temperado, para invitarles a escuchar con otras “antenas” (“antenas” de energía).¹²

La segunda consecuencia de esta nueva perspectiva sonora que plantea *Dal niente* es la escritura. Lachenmann hacía preguntas a Brunner sobre efectos sonoros concretos en el clarinete y el clarinetista intentaba transformar sus ideas en sonidos:

Dal niente no fue fácil de escribir para mí porque con los elementos tan limitados, él [Brunner] me mostró todo tipo de formas de tocar, con la boca estrecha [Lachenmann reproduce este efecto], y luego todas esas cosas [Lachenmann reproduce otro efecto] es algo así como una cosa combinatoria, de todos esos... y luego hay un momento, muy poco, en los que los sonidos normales deberían estar ahí, no totalmente, pero deberían ser como un huésped en su propia casa.¹³

En contadas ocasiones, no conseguían el efecto sonoro esperado o no llegaban a profundizar suficientemente en él, en cuyo caso no les quedaba más remedio que renunciar a él y seguir investigando. Sin embargo, habitualmente los efectos funcionaban y Lachenmann se dedicaba a componer pequeños estudios que poco a poco adquirirían formas estructurales de mayores dimensiones. Dichos efectos no eran fáciles de representar gráficamente y normalmente no quedaba otro remedio que, en lugar de usar notación tradicional, explicar la manera de producirlos. Lejos de ser un capricho, esta práctica revela que la perspectiva del timbre impulsada por Lachenmann resulta difícil de representar en la partitura. Por esta razón, sus partituras parecen tan complicadas, llenas de comentarios y leyendas que aclaran tanto el resultado sonoro pretendido como la manera de conseguirlo. Sin ir más lejos, la partitura de *Dal niente* viene acompañada de dos páginas completas con instrucciones que explican todos y cada uno de los efectos utilizados en la obra, así como la manera de ejecutarlos.

¹² LACHENMANN, *op. cit.*, p. 459.

¹³ *Ibid.*, p. 461.

2.4.2 Análisis: escucha al límite

Como hemos dicho, para Lachenmann la esencia del clarinete está vinculada a la innegable cualidad natural que posee este instrumento para sonar en el límite de lo humanamente perceptible. Es importante comprender este factor, en lo que se refiere a la escritura de Lachenmann para este instrumento, porque condiciona absolutamente nuestra escucha, que necesariamente tiene que estar abierta al detalle de sonidos atípicos y dinámicas extremas (cercanas a *ppp*, por regla general). Tanto es así que *Dal niente* siempre ha planteado la duda sobre si es necesario utilizar un sistema de amplificación que facilite su recepción, según muestra el siguiente comentario de Brunner: “La amplificación causa muchos problemas porque hay pasajes que deben sonar extremadamente suaves así que tienes que aproximarte al micrófono o alejarte de él”.¹⁴ Amplificada o no, lo que está claro es que *Dal niente* es una obra cuyas condiciones de escucha mejoran en salas de pequeñas dimensiones y con un público poco numeroso.¹⁵

Antes de proceder al análisis de la partitura, conviene aclarar varias cosas. Como ya explicó el propio clarinetista, a lo largo de su carrera Brunner publicó tres grabaciones diferentes de *Dal niente*. Hemos decidido tomar como referencia la primera de ellas por haber sido la única que contó con la presencia y supervisión de Lachenmann y porque el propio Brunner la valora como la mejor desde el punto de vista técnico y artístico.¹⁶ Por otra parte, existen dos versiones de la partitura de *Dal niente*: la original y la publicada. En la grabación que analizamos en esta tesis, Brunner siguió la versión original, que contiene una serie de extractos posteriormente eliminados por Lachenmann en la versión publicada.¹⁷ Sin embargo, en el análisis de la grabación que hemos hecho no ha sido necesario tomar como ejemplo ninguno de los extractos que aparecen en la partitura original y que no aparecen en la versión publicada, por lo que hemos decidido tomar como referencia para nuestro análisis la partitura publicada por Breitkopf & Härtel.

La primera sección de *Dal niente* se extiende hasta el principio del pentagrama 22 (página 4), donde finaliza con un silencio de doce segundos. La característica más

¹⁴ GALINDO AGÚNDEZ, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵ LACHENMANN, *op. cit.*, p. 467.

¹⁶ BRUNNER, Eduard. Entrevista, Anexo C, p. 501.

¹⁷ *Ibid.*, p. 486.

evidente de esta primera estructura es la oposición y combinación de las dos categorías que, en sus diferentes vertientes, muestran lo que Lachenmann entiende por *Intérieur*. Por un lado, encontramos el sonido representado por notas, valores rítmicos y dinámicas tradicionales (*f*, *cresc.*, etc.). Por otro lado, nos enfrentamos al sonido en el límite de la audibilidad, representado por notas en forma de rombo blanco de ejecución rápida, en *pianissimo* (entre ruidos fuertes o leves de llaves, dependiendo de si están coronados o no por una “Q” y un corchete) y de ritmo aleatorio o convenientemente indicado (Figura 2.4.1). El efecto final de este contraste queda perfectamente descrito en las “Instrucciones Interpretativas” que aparecen en la partitura publicada. Lachenmann lo define así: “Las notas con plicas y cabezas normales que circulan entre las notas cuadradas de la página 1 deberían brotar de manera rápida y como ‘fade-ins’ (como cuando se sintoniza la radio y se oyen fragmentos de ruido esporádico)”.¹⁸



Figura 2.4.1: Notas en forma de rombo blanco junto a sonidos tradicionales (pentagrama 1)

En el pentagrama 5, aparece un nuevo efecto que sustituirá progresivamente a las notas en forma de rombo blanco como nuevo recurso del sonido en el límite de la audibilidad. Este nuevo efecto reproduce un sonido exhalado, sin tono y de brillo variable que se ejecuta con una digitación concreta y con una cavidad bucal estrecha, y está representado por una nota de cabeza cuadrada y negra unida a una línea horizontal (Figura 2.4.2).¹⁹ Este nuevo elemento surge de manera aislada en los pentagramas 6 y 9; en el pentagrama 10 lo hace ya en forma de motivo. Como curiosidad, merece la pena destacar que, de los sonidos con cabeza cuadrada y línea horizontal, los tres primeros están coronados por una “V” que en las instrucciones está definida como un sonido

¹⁸ LACHENMANN, “Aufführungshinweise/Performance Instructions”. *Dal niente (Intérieur III)* [De la nada (Interior III)]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1970, p. 1.

¹⁹ Ibid.

inhalado.²⁰ Es decir, que este nuevo símbolo invierte el efecto original de la cabeza cuadrada y línea horizontal para convertirlo en una inhalación prolongada, en lugar de una exhalación prolongada.



Figura 2.4.2: Cabeza negra cuadrada con extensión lineal horizontal (pentagrama 9)

Esta primera combinación de sonidos tradicionales y efectos de aire exhalado (y alguno inhalado, como hemos apuntado) finaliza al principio del pentagrama 15, que es cuando Lachenmann completa el relevo de notas en forma de rombo por las de cabeza negra y línea horizontal. Esta nueva perspectiva del sonido en el límite de la audibilidad ocupará toda la página 3 hasta el principio del pentagrama 22 (página 4), que es cuando acaba la primera sección. Antes de que eso ocurra aparecen dos nuevos efectos. El primero está constituido por la exhalación de aire durante el valor indicado, representado por una línea con corchete superior coronando notas de valores diversos (a veces unida a una línea horizontal) (Figura 2.4.3).²¹ El segundo (pentagramas 15, 18 y 19) complementa al primero y tiene dos versiones de la misma forma, una figura ovalada blanca y otra negra. Su ejecución tiene que ver con la apertura de la boca en el momento de la exhalación, es decir, en el primer caso (figura ovalada blanca) la cavidad bucal debe ser ancha mientras que en el segundo caso (figura ovalada negra) debe ser estrecha.²² En general, la impresión de esta primera sección es muy clara, una introducción a dos mundos paralelos perfectamente combinados y compatibles, al límite de la audibilidad, que conducen a puntos de tensión y distensión altamente contrastantes.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 2.

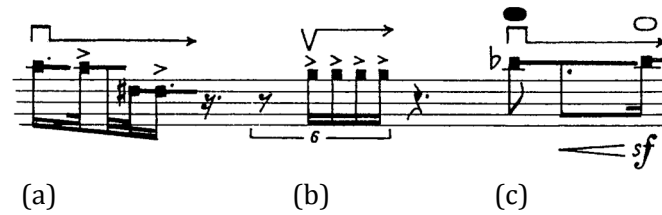


Figura 2.4.3: Corchete superior (a); “V” (b); cavidad bucal cerrada/abierta (c) (pentagrama 19)

Tras la mencionada pausa de doce segundos al principio del pentagrama 22 (página 4), da comienzo una nueva sección hasta el pentagrama 32. Una vez más, las intenciones de Lachenmann son muy claras y dejan poco espacio a posibles dudas. Aunque básicamente no cambien ni el material motivico utilizado ni los efectos aplicados en *Dal niente*, se añaden dos nuevas capas de información a las dos categorías básicas (sonido y sonido en el límite de la audibilidad). Es decir, en esta nueva estructura, la primera categoría (sonido), se corresponde con sonidos largos y calmados (resultado: distensión emocional), mientras que la segunda categoría (sonido en el límite de la audibilidad) se corresponde con sonidos cortos y agitados (resultado: tensión emocional). Dos nuevos efectos, el *slap* y el “beso”, ayudarán a reforzar la acción de los sonidos cortos y agitados. El primero equivale a una ráfaga seca de sonido que se ejecuta combinando el vacío creado en la cavidad bucal con un golpe enérgico de la lengua y está representado por un valor corto de semicorchea o fusa.²³ La presencia de este efecto en la segunda sección es constante y abundante. El segundo efecto es definido en las “Instrucciones Interpretativas” como un “*smacking sound (like a kiss)*” (“sonido cortante (como un beso)”), es decir, una apertura explosiva de los labios combinado con succión de aire en boquilla. Este efecto está representado por una nota de cabeza cuadrada y blanca cuya plica es atravesada por una “v” invertida (Figura 2.4.4)²⁴ y aparece esporádicamente en los pentagramas 26, 28 y 29, y de manera abundante desde el final del 30 hasta el final de la sección. Existe un tercer efecto que es bastante desconcertante, ya que se trata de un sonido chillón y de ataque agresivo que resuena al poner en contacto los dientes inferiores con la caña y que solo aparece una vez en esta sección. Está representado por un valor rítmico de fusa con cabeza en forma

²³ *Ibid.*, p. 1.

²⁴ *Ibid.*

de “z” (Figura 2.4.4).²⁵ En resumen, el discurso sonoro de la segunda sección añade una nueva dimensión emocional a las categorías sonido/sonido en el límite de la audibilidad. Los sonidos largos y calmados que aparecen al inicio de la sección son alterados abruptamente desde el pentagrama 25 por sonidos cortos y agitados. Solo en tres ocasiones los primeros reaparecen a modo de recuerdo lejano (pentagramas 29, 30 y 31).

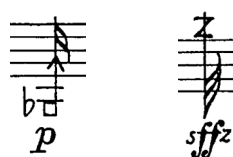


Figura 2.4.4: (a) “Como un beso” (pentagrama 27); (b) “Como un chillido” (pentagrama 29)

Tras una pausa de ocho segundos, comienza la tercera sección, que se extiende desde el pentagrama 33 hasta el final del 70 y es la más larga de toda la obra. Esta parte representa lo que podríamos considerar el desarrollo de una obra tradicional, ya que Lachenmann usa el mismo material musical pero bajo nuevas perspectivas. De hecho, prácticamente la totalidad de los efectos sonoros usados en *Dal niente* ya han sido expuestos en las dos primeras secciones. Lachenmann adopta formas estructurales muy meditadas y de realidades temáticas muy definidas que fijan cinco bloques sonoros, además de cuatro transiciones. El primer segmento de esta tercera sección (pentagramas 33-35) corresponde a la primera de las mencionadas transiciones y ejerce además la función de introducción al primer bloque. Aún sin tener un carácter temático definitivo, esta transición se desarrolla de manera entrecortada con material ya expuesto en las secciones uno y dos (notas en forma de rombo, notas con plica atravesada por “v” invertida y notas con cabeza en forma de “Z”) y lo habitual son sonidos exhalados/inhalados (cabeza cuadrada y línea horizontal).

Llegados al final del pentagrama 35, Lachenmann inicia el desarrollo de los cuatro bloques que forman la parte principal de esta tercera sección y de *Dal niente* en general. Todos ellos están basados en el mismo principio de efectos sonoros exhalados e

²⁵ *Ibid.*, p. 2.

inhalados (sonido en el límite de la audibilidad), aunque en esta ocasión lo interesante es que cada bloque muestra una perspectiva diferente.

En el primer bloque, aparece una sucesión larga de notas cuadradas, negras, con línea horizontal y ritmo, que va desde el final del pentagrama 35 hasta el principio del pentagrama 42. La característica que lo define como bloque temático consiste en la constante alternancia de dos efectos: en primer lugar, inhalación de aire (la “V” que corona series enteras de sonidos con línea horizontal) y, en segundo lugar, exhalación de aire (el corchete superior que corona las mismas series) (Figura 2.4.5). La impresión general del bloque es una sucesión ininterrumpida de efectos de aire exhalado e inhalado que interactúan con la reproducción de entonaciones leves y el traqueteo de llaves consecuencia de la digitación de posiciones y ritmos.



Figura 2.4.5: Combinación de sonidos inhalados (“V”) y exhalados (corchete superior) (pentagrama 36)

A partir del pentagrama 42, Lachenmann crea una segunda transición en la que, por una parte, vuelve a usar sonidos multifónicos y, por otra, introduce un efecto consistente en un ruido de frecuencia alta que se consigue mediante la exhalación de aire en la punta de la boquilla y que está representado por notas de cabeza blanca, cuadrada y pegadas a una línea horizontal (sobre una sucesión de notas que conectan con el segundo bloque de la tercera sección).²⁶

El segundo bloque va desde el principio del pentagrama 44 hasta el 49 y básicamente redunda en la misma idea que el primero, esto es, una sucesión de tramos de sonidos inhalados/exhalados (“V” con corchetes superiores) de cabezas cuadradas, negras y con línea horizontal (Figura 2.4.6). En esta ocasión, sin embargo, incorporan figuras ovaladas blancas (no usa la negra) coronadas por ritmos cortos que resaltan su

²⁶ *Ibid.*

uso y a la vez delimitan su duración (unas veces corchea, otras semicorchea y, en ocasiones, incluso fusa). Lo curioso de esta combinación de inhalaciones/exhalaciones en general (“V” con corchetes superiores) y ritmos cortos exhalados/inhalados con boca abierta (figuras ovaladas blancas) es que, junto al traqueteo de llaves, hace que se perciba una especie de polirritmo muy interesante.

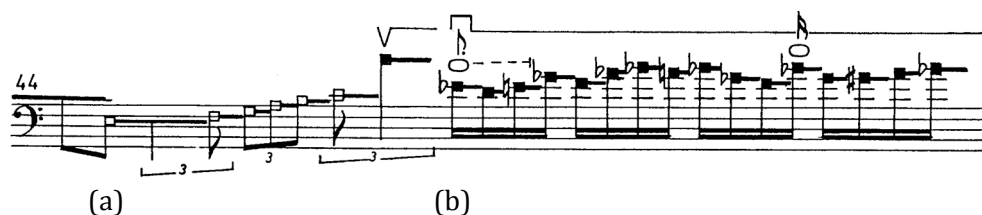


Figura 2.4.6: Exhalación de aire en la punta de la boquilla (a) y sonidos inhalados/exhalados de cabezas cuadradas, negras y con línea horizontal coronadas por figuras ovaladas blancas y ritmos cortos (b) (pentagrama 44)

De manera muy progresiva, y sin que Lachenmann emplee una transición, el segundo bloque se transforma en el tercero, que va desde el pentagrama 50 hasta el principio del 54. Este bloque está dominado por el efecto de exhalación de aire en la punta de la boquilla (notas de cabezas cuadradas y blancas con línea horizontal), bajo la apariencia de once trémolos entre dos sonidos que se repiten sin cesar (Mi y Do bemol) (Figura 2.4.7). Estos trémolos están coronados por dos efectos: por un lado, el de inhalación (“V”) y exhalación (corchete superior) y, por otro, el de inhalación/exhalación con boca abierta (figuras ovaladas blancas) de ritmos cortos. En conjunto contribuyen una vez más a un polirritmo (cada vez más claro) reforzado por el traqueteo de llaves.



Figura 2.4.7: Notas de cabezas cuadradas y blancas con línea horizontal bajo la apariencia de trémolos coronados por sonidos y ritmos inhalados/exhalados (pentagrama 51)

La inercia casi mecánica de este bloque concluye en una nueva transición que va desde el pentagrama 54 al principio del 57. En ella Lachenmann usa mayormente sonidos tradicionales (en una tesitura sobreaguda) que nos devolverán por unos instantes al mundo del sonido, entre rangos dinámicos muy amplios (de *ppp* a *fff*). Posteriormente, da comienzo el cuarto bloque de la tercera sección (principio del pentagrama 57 hasta el principio del pentagrama 64). En él Lachenmann vuelve a la senda del sonido en el límite de la audibilidad usando el recurso de la inhalación/exhalación de notas de cabeza negra y cuadrada coronadas por dos efectos: el de inhalación (“V”) y exhalación (corchetes superiores) y el de inhalación/exhalación con boca abierta (figuras ovaladas blancas) de ritmos cortos (Figura 2.4.8). Entre ritmos variados en *ppp* aparece un recurso nuevo, el *frullato*, que dotará a este bloque de una nueva perspectiva tímbrica. Además, la complejidad del polirritmo que se percibe entre la articulación producida por las inhalaciones/exhalaciones (que también combina *frullato/no frullato*) y el traqueteo de las llaves llega a su punto de máxima complejidad en este bloque.



Figura 2.4.8: Punto máximo de complejidad rítmica (pentagrama 62)

Por último, tras una breve transición (la cuarta) formada por sonidos mayormente sobreagudos, unos con *frullato* y otros sin *frullato*, el quinto bloque de la tercera sección (pentagramas 64-71) da una última vuelta de tuerca a todo el material presentado hasta el momento. Bajo la forma de una especie de re-exposición vuelve la dualidad sonido/sonido en el límite de la audibilidad, esta vez de manera más violenta quizás: mientras la categoría del sonido en el límite de la audibilidad circula por entonaciones graves, la del sonido lo hace en forma de sobreagudos extremos y secos, apoyados por *frullati* en *crescendos* muy amplios. En general, se trata de notas de cabeza negra, cuadrada y sin plicas que básicamente producen el mismo efecto que las notas de cabeza en forma de rombo (que reaparecen en este bloque), solo que ahora la

velocidad de ejecución es mayor (Figura 2.4.9).²⁷ En ambos casos, la aparición de sonidos tradicionales esporádicos es habitual y, aunque que de manera más extrema, en conjunto refuerzan la misma idea que Lachenmann expuso en la primera sección, es decir, dos mundos sonoros que coexisten: el sonido y el sonido en el límite de la audibilidad. Como dato relevante hay que decir que a partir de este bloque comienza una separación clara entre ambos mundos sonoros: el de sonidos tradicionales aparece escrito en el fragmento alto del sistema de pentagramas y el del sonido al límite de la audibilidad en el fragmento bajo del mismo sistema de pentagramas.



Figura 2.4.9: Vuelta a la intercalación de sonidos y sonidos en el límite de la audibilidad (pentagrama 66)

La cuarta y última sección de *Dal niente* (pentagramas 72-84) se divide en dos bloques. El primero de ellos sigue insistiendo en la idea recuperada de la primera sección: el enfrentamiento del sonido y el sonido en el límite de la audibilidad. En esta ocasión la separación de ambos mundos sonoros se acentúa (Figura 2.4.10). En este primer bloque de la cuarta sección abundan los sonidos tradicionales sobreagudos que descienden progresivamente hasta el registro grave y que a continuación reaparecen en el registro agudo y sobreagudo. Por otra parte, el mundo al límite de la audibilidad está representado aquí por sonidos en registro grave de cabeza negra, cuadrada, líneas horizontales y plicas, coronados por efectos de inhalación/exhalación con boca abierta y cerrada (figuras ovaladas, blancas y negras) que generalmente siguen acompañados por ritmos cortos. En conjunto contribuyen una vez más a un polirritmo reforzado por el traqueteo de llaves.

²⁷ *Ibid.*

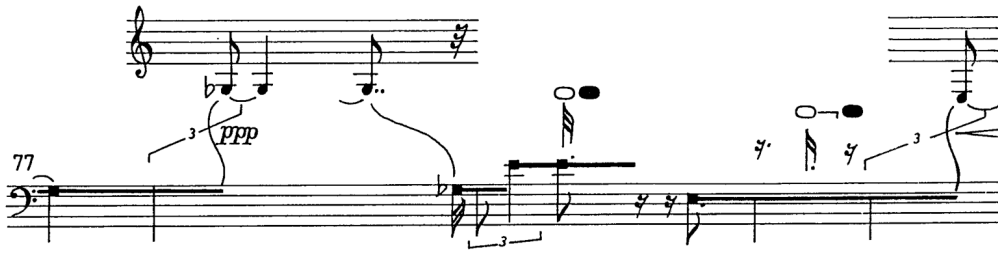


Figura 2.4.10: División de mundos sonoros (pentagrama superior: sonidos tradicionales – pentagrama inferior: sonidos en el límite de la audibilidad) (pentagrama 77)

Es conveniente aclarar que en la página 13 Lachenmann introduce un nuevo uso de la exhalación que no había aparecido hasta ahora y que consiste en pronunciar el sonido “sch” (pentagramas 75-78). Además, la vuelta a los *slaps* va poco a poco tomando protagonismo al final de la página 13 hasta entrar en el segundo bloque de la cuarta sección (pentagrama 82) que, en combinación con sonidos cortos tradicionales, empezarán a representar el mundo del sonido en este último tramo de la obra. Destaca también el aumento de los sonidos de frecuencias altas producidos por el contacto directo entre dientes y caña (cabeza en forma de “Z”). Asimismo, el mundo del sonido en el límite de la audibilidad aparece representado en forma de un último efecto nuevo: sonidos extremadamente suaves, cortos y rítmicos (notas de cabeza negra muy pequeña y plicas).²⁸ Para terminar, las apariciones del sonido y del sonido en el límite de la audibilidad se van espaciando hasta convertirse en eventos aislados que poco a poco mueren en el *pianissimo* más extremo.

2.4.3 Conclusión

Más de cuarenta años después de su creación, la interpretación de *Dal niente* sigue siendo todo un reto. Las razones, como hemos visto, son múltiples, variadas y complejas, y su asimilación como obra sigue colisionando con la formación que, todavía en muchos casos, reciben los clarinetistas en conservatorios, academias y

²⁸ *Ibid.*, p. 2.

escuelas de música. Dicho esto, cualquiera que tenga interés por tocar *Dal niente* de manera solvente, inevitablemente se verá obligado a afrontar tres desafíos.

En primer lugar, nos encontramos con el reto de la experiencia auditiva de la obra: la *musique concrète instrumentale* apuesta por la equiparación organizativa de los sonidos a su resultado acústico, lo que exige al intérprete un cambio de actitud significativo, tanto respecto al sonido en sí como a todas sus cualidades (timbre, textura, intensidad, etc.), que ahora son su principal herramienta de trabajo. Si dicho intérprete tiene en cuenta que la evolución estructural de una obra como *Dal niente* no viene determinada ni por el ritmo ni por la armonía, sino que está establecida por el desarrollo del timbre, debería encontrar en ella un reto muy estimulante. En este sentido, según se infiere de las explicaciones de Lachenmann, la conexión entre *Dal niente* y su intérprete debería generarse a partir de un cambio cualitativo en su manera de entender la realidad sonora creada. Así pues, el intérprete debe dirigir su atención a las múltiples variantes de una misma sonoridad que desarrolla el compositor sin el apoyo de las estructuras formales que suelen actuar como referencia, incluso en muchas obras de las vanguardias del último medio siglo.

En segundo lugar, la escritura presenta una dificultad que el mismo Lachenmann tuvo que afrontar en la composición de *Dal niente*, y que inevitablemente afecta al intérprete: resultó muy complicado desarrollar una escritura lo más intuitiva posible con la que se pudiese representar la enorme cantidad de efectos sonoros heterodoxos que se dan en *Dal niente*. Por lo tanto, la comprensión de la partitura por parte del instrumentista requerirá mucha atención y paciencia. El intérprete debe apreciar *Dal niente* no solo como una obra excepcional, sino también como un espacio de experimentación en el que la realidad sonora del clarinete está subordinada a una audacia creativa con pocos precedentes en la historia del instrumento.

Finalmente, la ejecución e interpretación de *Dal niente* requiere investigar y reflexionar sobre la partitura con el fin de permitir acceder al oyente a una realidad musical de gran calado estético y emocional. No obstante, es importante resaltar que la ejecución técnica de esta obra es, sin duda, una de las de mayor dificultad de todo el repertorio. En este sentido, aun dando por hecho la máxima exigencia en la interpretación de esta obra, el instrumentista debe asumir la presencia de los errores con mayor generosidad que en otras obras, teniendo en cuenta lo que nos advertía Brunner

en su entrevista: “te lo digo muy abiertamente, no es posible tocar esta obra sin algún accidente”.²⁹ Con todo, es importante dejar claro que el objetivo principal de Lachenmann –en coherencia con su propia obra y la *musique concrète instrumentale* en general– no es precisamente la exactitud en la ejecución, sino más bien la interpretación de las diferentes estructuras sonoras que la componen. Para conseguirlo, el clarinetista no deberá prescindir del uso creativo de los mismos parámetros musicales que utilizaría en la interpretación de cualquier otra pieza del repertorio tradicional (rubato, volumen sonoro, articulación, timbre, etc.), pero, al mismo tiempo, tendrá que desarrollar en cada efecto un tipo de interpretación sensible al detalle que estimule su curiosidad por explorar y active su capacidad para dar vida a las complejas e inusuales estructuras sonoras en las que abunda *Dal niente*.

²⁹ BRUNNER, *op. cit.*, p. 502.

2.5 *D'OM LE VRAI SENS* para clarinete y orquesta

2.5.1 Amistad y excelencia

Los compositores Kaija Saariaho, Magnus Lindberg y Esa-Pekka Salonen –este último más conocido como director en la actualidad– pertenecen a una generación cuya contribución a la cultura finlandesa ha sido y sigue siendo sumamente importante. En parte gracias al espíritu aperturista de un maestro que les animó a explorar estéticas menos conservadoras (Paavo Heininen, de la Academia de Música Sibelius), este grupo de creadores consiguió por un lado esquivar la inercia de Sibelius como figura absoluta de la cultura nacional, y por otro ayudar a renovar la imagen extendida de un país aislado de Europa. A grandes rasgos, la clave para provocar una transformación de tales proporciones en la vanguardia musical finlandesa tuvo que ver con una actitud de sus líderes más internacional y tolerante con el entorno. De hecho, fue este cambio de actitud el que les impulsó a estudiar en el extranjero y a hacerlo con compositores de estilos tan dispares como Franco Donatoni, Brian Ferneyhough o Gérard Grisey. Es muy ilustrativo el comentario de Saariaho sobre este tema: “Me veo como una persona de Finlandia pero al mismo tiempo me siento muy cosmopolita”.¹

El vehículo que permitió a este grupo de jóvenes propiciar un cambio tan significativo en la cultura musical finlandesa fue una asociación llamada Korvat Auki (Oídos Abiertos), cuyos objetivos principales eran hacer música de vanguardia y fomentar el debate sobre la creación contemporánea. Fundada en 1977 por Lindberg, Salonen, Saariaho y sus compañeros de estudio en la Academia de Música Sibelius, de esta iniciativa nació también un nuevo conjunto instrumental de música experimental denominado Toimii (Funciona) que hizo coincidir a estos jóvenes compositores con algunos de los mejores instrumentistas finlandeses del momento, como el chelista Anssi Karttunen y el clarinetista Kari Kriikku, entre muchos otros. Resulta conveniente citar las palabras de Salonen a este respecto: “...empezamos a introducir música de vanguardia europea en Finlandia... tocamos Stockhausen, Boulez, Kagel y nuestra

¹ RYE, Matthew. Composers who changed the climate in Finland.
<http://www.telegraph.co.uk/culture/4726712/Composers-who-changed-the-climate-in-Finland.html>, última consulta: 17.02.2015.

propia música, claro. Sin pretender sonar pomposo, fuimos una de las piezas clave en el cambio de ambiente [musical] en Finlandia”.²

Precisamente estos dos intérpretes de fama internacional, Karttunen y Kriikku, son los ejemplos más representativos del creciente interés que en los últimos años Saariaho viene mostrando por el trabajo con instrumentistas. No en vano Karttunen sirvió como fuente de inspiración y referencia en la creación de *Notes on Light* (2006) para violonchelo y orquesta, así como de algunas de sus obras de cámara. Kriikku hizo lo propio en la creación de *D’OM LE VRAI SENS* (2010) para clarinete y orquesta, una obra que hemos seleccionado como objeto de investigación en la presente tesis doctoral. Como explicaremos más adelante, nuestro trabajo constató una estrecha colaboración entre compositor e intérprete. Tómese como referencia la entrevista que realizamos a Saariaho en abril de 2014, quien no solo afirmó haber trabajado estrechamente con Kriikku en la generación de material útil para *D’OM LE VRAI SENS* (enumeró al menos dos encuentros), sino que además afirmó haber solicitado expresamente la grabación de material potencialmente interesante para su posterior análisis y desarrollo.³

Es innegable que las razones que convencieron a Saariaho para tomar la decisión de escribir *D’OM LE VRAI SENS* tuvieron más que ver con las cualidades de Kriikku como instrumentista (que eran y son excepcionales) y con la amistad que les unía (desde que eran estudiantes), que con un interés especial por el clarinete, ya que antes de esta pieza no parecía ser un instrumento relevante en su obra. Según Kriikku, el momento en el que Saariaho mostró algún interés por escribir para él fue en la fiesta de celebración del cuarenta cumpleaños de Lindberg y Salonen, en 1998, cuando Saariaho misma hizo la siguiente reflexión: “es curioso que aún no haya escrito nada para clarinete”.⁴

Por supuesto, la constancia de Kriikku por mantener viva la idea de un futuro concierto para clarinete también ayudó, pero el paso decisivo no llegó hasta el estreno de la segunda de las óperas de Saariaho, *Adriana Mater* (2006), una obra donde el clarinete juega un papel importante y que animó a Kriikku a relanzar su propuesta con la siguiente sugerencia: “Oigo tanto clarinete, clarinete solo, en esta pieza, ¿no sería el

² *Ibid.*

³ SAARIAHO, Kaija. Entrevista, Anexo C, p. 505.

⁴ KRIIKKU, Kari. Entrevista, Anexo C, p. 515.

momento de escribir un concierto?”⁵ A partir de aquí Saariaho pudo comprometerse formalmente, añadiendo este a una larga lista de planes a medio plazo, en parte gracias a la gran cantidad de encargos que recibió ese año.⁶ No obstante, desde este compromiso hasta la finalización y estreno de la obra aún pasarían cuatro años más, hasta 2010.

2.5.2 Inspiración

D'OM LE VRAI SENS está inspirada en una serie de seis tapices flamencos de finales del siglo XV, a menudo considerados como una obra excepcional del arte del medievo europeo. Su título es *La Dame à la licorne* (*La dama y el unicornio*) y se exhibe desde 1882 en el Museo Nacional de la Edad Media de París (Museo de Cluny).⁷ Esta colección de tapices representa los cinco sentidos (vista, gusto, oído, olfato y tacto) –más un sexto (interpretado por muchos como la representación del amor)– en forma de escenas en las que siempre aparecen tres personajes principales: una dama noble, un unicornio y un león.⁸ Por ejemplo, en el tapiz titulado *Le Goût* (*El gusto*), la dama toma dulces de una bandeja mientras el león y el unicornio enmarcan la escena alzados sobre sus patas traseras. En el tapiz que lleva por título *L'Ouïe* (*El oído*), la dama toca un órgano portátil, mientras el león y el unicornio hacen de marco de la escena. En el tapiz *La Vue* (*La vista*) la dama está sentada, sosteniendo un espejo, a la vez que el unicornio se arrodilla en el suelo y el león sujeta un banderín. En el tapiz con el título *L'Odorat* (*El olfato*), la dama está de pie fabricando una corona de flores, y el león y el unicornio vuelven a enmarcar la escena. En el tapiz *Toucher* (*El tacto*), la dama alza su mano para tocar el cuerno del unicornio y el león la mira. Por último, en el tapiz titulado *À mon seul désir* (*Mi único deseo*), la dama está en pie colocando un collar, que aparece en todos los tapices, en un cofre abierto que sostiene su doncella, y el unicornio y el león se sitúan en sus posiciones habituales.

⁵ SAARIAHO, *op. cit.*, p. 504.

⁶ KRIKKU, *op. cit.*, p. 515.

⁷ Los tapices se pueden consultar en el siguiente link:

<http://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html>,
última consulta: 12.03.2015.

⁸ *Ibid.*

La Dame à la licorne es una obra que lleva seduciendo a artistas y estudiosos del arte desde tiempo inmemorial, no solo por la calidad de sus tapices y su asombroso estado de conservación, sino también por lo misterioso de su simbología. No en vano hoy en día aún no existe una interpretación definitiva sobre el significado del sexto tapiz, *À mon seul désir*, así como sobre su conexión con los cinco restantes, cuya interpretación individual no entraña mayor dificultad. A Saariaho, con su gran pasión por la fantasía y la poética en el arte, *La Dame à la licorne* le lleva inspirando desde mucho antes de *D'OM LE VRAI SENS*. Tal es el caso de *Le Dialogue avec la Dame à la licorne* (*Diálogo con la dama y el unicornio*, 1993 y revisada en 1999), su primer trabajo en colaboración con el artista finlandés Raija Malka, compuesto por tres piezas para cinta magnetofónica (incluyendo voz hablada, cantada y otros sonidos). Aun así, resulta difícil encontrar la razón concreta que motivó la creación de *D'OM LE VRAI SENS* en base a *La Dame à la licorne*, porque lo cierto es que la explicación que da en la partitura –bajo el epígrafe “Composer’s Note” (“Nota de la compositora”)– resulta un tanto enigmática. En ella Saariaho expone lo siguiente: “Esta pieza está basada en los famosos tapices medievales llamados *La Dame à la licorne*. El tema es los cinco sentidos y el ‘sexto sentido’. Se podría decir mucho sobre el simbolismo y metáforas en estas obras de arte ya que son especialmente ricas”.⁹

Sin embargo, Saariaho se explica de manera mucho más precisa en una entrevista concedida a Radio France en 2011,¹⁰ en la que cuenta que hace años leyó un artículo fascinante del profesor de historia medieval Jean-Patrice Boudet, que le ayudó a comprender la última de las escenas de *La Dame à la licorne*. Dicho artículo defiende que el título del sexto tapiz, *À mon seul désir*, podría tratarse de un anagrama de la expresión *D'OM LE VRAI SENS* (*El verdadero significado de los sentidos*, en francés antiguo) y que simboliza un metafórico sexto sentido de la condición humana, llámese emoción o amor.¹¹ Por lo demás, el tema de los “sentidos internos” no es en absoluto

⁹ SAARIAHO, Kaija. “Composer’s note”. *D'OM LE VRAI SENS for clarinet and orchestra*. London: Chester Music Limited, 2010 (actualmente Music Sales Classical), p. 3.

¹⁰ SAARIAHO, véase en <http://sites.radiofrance.fr/chaines/concerts09/presence/index.php?IDA=2142>.

¹¹ JOUBERT, Muriel. “L’œuvre de Kaija Saariaho et les arts visuels: Lumière, Reflets et Transparence”, Séminaire *Musique et Arts plastiques*, 18 de junio 2011, OMF, p. 4. <http://joubert.muriel.pagesperso-orange.fr/Joubert.Muriel/Publications.html>,

excepcional, con tradiciones filosóficas enteras postulando sentidos internos, ya sea el de nuestra percepción estética o el de nuestra percepción moral, por analogía con los “sentidos externos”.¹²

Acertado o no, a juzgar por el título, es evidente que el artículo del profesor Boudet tuvo un impacto tanto en Saariaho, como en su concierto para clarinete y orquesta. Aunque los argumentos que aporta para explicar el origen de *D'OM LE VRAI SENS* siguen siendo un tanto imprecisos, no es difícil deducir que el enigmático significado del sexto tapiz de *La Dame à la licorne* supuso una fuente de inspiración importante en la concepción de dicha obra, especialmente a la vista del resultado musical, absolutamente misterioso.

2.5.3 Música y movimiento

Uno de los elementos más llamativos de *D'OM LE VRAI SENS* es su puesta en escena, que varía la colocación del clarinete solista en la sala de conciertos y precisa que el instrumentista se traslade de una posición a otra mientras toca. Por ejemplo, en el movimiento I (“L'Ouïe”),¹³ el solista toca desde un lugar oculto, dentro o fuera de la sala. En el movimiento II (“La Vue”), mientras toca, se mueve hacia el escenario, seguido por un cañón de luz. En el movimiento III (“L'Odorat”), toca desde la parte trasera (central) de la orquesta. En el movimiento IV (“Le Toucher”), el solista se traslada desde la parte trasera del escenario hacia la delantera. En el movimiento V (“Le Goût”), toca desde la parte frontal del escenario, a la izquierda del director. Por último, en el movimiento VI (*À mon seul désir*), toca sentado y antes de acabar se levanta y

última consulta: 3.11.2016.

¹² La concepción del “sentido interno” o “sentido moral” es muy visible en la tradición del empirismo británico, donde posiblemente las dos obras clásicas más representativas sean HUTCHESON, Francis. *An essay on the nature and conduct of passions, with illustrations on the moral sense*. Edición moderna de GARRETT, Aaron. Indianapolis, IN: Liberty Fund, 2002; HUME, David. *A treatise of human nature*. Edición moderna de NORTON, David Fate; NORTON, Mary J. Oxford: Oxford University Press, 2000.

¹³ Por corrección, pero también para evitar confusiones, los títulos de los tapices se escribirán entre comillas cuando designen los movimientos de *D'OM LE VRAI SENS*. Así pues, la cursiva se mantendrá para los tapices propiamente dichos.

camina desde el escenario hacia el público sin parar de tocar, acompañado de algunos violinistas de la orquesta, que también tocan.¹⁴

Según la propia Saariaho, la idea de incluir el movimiento en *D'OM LE VRAI SENS* surgió en las sesiones de trabajo con Kriikku –que ya tenía algo de experiencia en este campo– y las primeras decisiones al respecto se tomaron con la ayuda de Aleksí Barrière, director de teatro e hijo de Saariaho, quien les asesoró principalmente sobre cómo usar el espacio de manera eficaz (dónde situarse y cómo moverse en la sala) antes del estreno en Helsinki.¹⁵ Por su parte, Kriikku afirma que en principio el movimiento apareció como un elemento complementario de *D'OM LE VRAI SENS*, pero que poco a poco se fue convirtiendo en un componente artístico central. Este proceso de maduración comenzó por situar al solista en tres puntos de la sala, esto es, oculto (dentro o fuera de la sala) durante el movimiento I, colocado en la parte trasera de la orquesta durante el movimiento III y posicionado en la parte delantera del escenario durante el movimiento V. El mismo Kriikku asegura que fue más tarde cuando Saariaho comenzó a valorar la posibilidad de que el solista se trasladase de un lugar a otro mientras toca.¹⁶ Llegados a este punto, la compositora tomó la decisión de buscar el apoyo de Peter Sellars, director de escena en todas sus óperas, que ayudó a Kriikku no solo a mejorar la sincronización de sus movimientos con la música, sino a entender mejor la música en relación al movimiento. Resulta interesante la opinión de Kriikku al respecto: “Antes de la actuación de Londres, trabajamos tres días en un estudio de la BBC. Trató de enseñarme. ¡Era tan bueno! Tanto en la comprensión de la música como en la manera en que debía ser la parte solista”.¹⁷

Sellars le insistió mucho en la importancia de asumir el papel de unicornio como parte del relato impreso en los tapices de *La Dama à la licorne*, como si fuese un actor intentando un comportamiento animal. Poco a poco, aquello que en principio había empezado como un mero elemento adicional en la puesta en escena de *D'OM LE VRAI SENS* se había convertido en un espectáculo coreografiado de cierta complejidad. En

¹⁴ SAARIAHO, *op. cit.*, “Stage positions”, p. 3.

¹⁵ SAARIAHO, *op. cit.*, “Entrevista”, p. 505.

¹⁶ KRIIKKU, *op. cit.*, pp. 524-525.

¹⁷ *Ibid.*, p. 525.

palabras del propio Kriikku: “Poco a poco mi parte creció hacia fuera y hacia una forma de tocar más para el director, para la sala y para la orquesta”.¹⁸

2.5.4 Relación cercana con el espectralismo

Como ya explicamos en la sección 1.5, su método compositivo comparte algunas características básicas con la música espectral, aunque ella pertenezca a una generación muy posterior a la que vio nacer el espectralismo. Además, en su etapa de formación, el contacto con otras corrientes compositivas potenciaría su natural curiosidad y originalidad, especialmente de la mano de su profesor Brian Ferneyhough, en favor de un estilo muy personal. No obstante, sí que es cierto que muchos de los fundamentos de este movimiento perduran en su música y continúan siendo una fuente de inspiración y una herramienta de trabajo constantes en su obra. En concreto, *D'OM LE VRAI SENS* toma como punto de partida el principal fundamento de la música espectral: el uso del espectro sonoro como base de su construcción armónica. En el caso de Saariaho, el análisis de dicho espectro repite la mecánica de la música espectral, es decir, consiste en averiguar y aislar la serie de sonidos que acompañan a una nota fundamental (por resonancia natural) y que dan color y timbre al instrumento que vibra (serie armónica).

Gracias a los sintetizadores de tonos puros, los compositores pueden imitar los tonos de la vida real, analizar con precisión todos aquellos sonidos físicos que los componen (armónicos) y usarlos para crear sus armonías.¹⁹ Este método, según los compositores espectrales —o aquellos que usan esta herramienta como punto de partida (como es el caso de Saariaho)—, les permite construir su música a partir de la propia naturaleza del sonido y no de invenciones como el temperamento. Ahora bien, el análisis armónico de la música espectral es siempre problemático por la dificultad que entraña la detección de los armónicos empleados en la construcción de los acordes. En el caso de Saariaho, dicho análisis es especialmente difícil, porque el uso que hace de este método es muy personal. Sin ir más lejos, en el caso de *D'OM LE VRAI SENS*, más allá de una descripción del resultado sonoro de sus armonías, resulta absurdo intentar

¹⁸ *Ibid.*, p. 525.

¹⁹ HERNÁNDEZ VAN WAES, Matías. *Sintetizadores*, <http://www.ingenieriaacusticafacil.com/sintetizadores/>, última consulta: 11.03.2015.

construir un análisis armónico riguroso porque es literalmente imposible adivinar con precisión qué armónicos usó para construir sus acordes.

2.5.5 Análisis

2.5.5.1 “L’Ouïe”

Este pequeño movimiento de apenas 62 compases es el primero de los seis que componen *D’OM LE VRAI SENS*. Saariaho crea aquí una representación sonora del sentido del oído, tomando como punto de partida el primer tapiz de *La Dame à la licorne* en el que la dama toca un órgano portátil. Destaca, por un lado, cómo Saariaho logra mantener la atención auditiva del público (justificando así el título) y, por otro, la sencillez del mecanismo para conseguirlo, sustentado en tres recursos que explicaremos a continuación. En primer lugar, un tratamiento rítmico y predecible del silencio crea expectativas en el oyente que estimulan su atención y aumentan su nivel de escucha. Por ejemplo, hasta la cadencia del clarinete solista (compás 35) existen cinco momentos (un cuarto de compás por lo general) de silencio absoluto en la orquesta, que se producen aproximadamente cada siete/nueve compases. En segundo lugar, una constante sensación de incertidumbre provocada por unas armonías altamente disonantes, en muchas ocasiones creadas por cuartos de tono, que no se acaban de resolver, mantiene un nivel de tensión auditiva alto durante todo el movimiento. En tercer lugar, la construcción de texturas orquestales lánguidas y de ritmos vaporosos refuerza la idea de un cuerpo orquestal estático, colocado deliberadamente en segundo plano para contrastar una línea melódica solista rotundamente llamativa que propicia momentos de escucha plena.

“L’Ouïe” se divide en tres secciones cortas y muy parecidas, tanto por su material armónico como melódico. La primera de ellas se extiende desde el principio del movimiento hasta el final de la primera intervención del solista (compás 12), con abundancia de cuartos de tono que colorean la armonía. A su vez, dentro de esta primera estructura podríamos establecer dos mitades de proporciones irregulares, la primera desde el principio hasta el primer gran calderón de la obra (compás 1 al 3), y la segunda desde la reactivación de la orquesta hasta el final de la primera intervención del

clarinete (compás 4 al 12). Con respecto a la textura de este primer bloque, destaca en primer lugar la intercalación de dos agrupamientos instrumentales, por un lado los vientos y la percusión y por otro las cuerdas. La contraposición de dichos agrupamientos se establece de manera muy sencilla, en primer lugar suenan las cuerdas en acordes de un compás de duración (y su caída) y en segundo lugar suenan los vientos y percusión también en acordes de un compás de duración (y su caída). Los únicos instrumentos que aportan algo de movimiento a este primer bloque son el arpa y la celesta. Las intervenciones del clarinete solista se reducen a una, y en ella combina el uso de dos técnicas extendidas que se repetirán abundantemente en toda la obra: el multifónico y el *glissando*. En relación al multifónico que aparece en este primer movimiento, resulta interesante constatar que Saariaho preguntó a Kriikku: “aquí me gustaría un trémolo loco que pudiese sonar como un unicornio, como el sonido de un caballo pero en este animal imaginario [...] ¿Puedes conseguirlo usando trémos, trinos o multifónicos?”²⁰

La segunda sección de este primer movimiento se extiende desde la indicación “*poco più mosso*” (compás 13) hasta “*sempre espressivo*” (compás 43), y en él continúa usando cuartos de tono para colorear las armonías. A su vez, dentro de esta segunda sección podríamos establecer cuatro bloques estructurales de dimensiones variadas: el primero, desde el principio del “*Poco più mosso*” (compás 13) hasta el final de la segunda intervención del clarinete solista (compás 19); el segundo desde ese mismo momento hasta el final de la tercera intervención del clarinete solista (compás 26); el tercero, desde ese mismo lugar hasta el final de la cuarta intervención del solista (compás 30); y el cuarto desde ese mismo momento hasta el final de la quinta intervención del clarinete (compás 43). Por lo general, la textura de esta segunda sección es muy parecida a la de la primera, especialmente en la intercalación de agrupamientos instrumentales (cuerdas versus vientos), con la salvedad de que en esta segunda sección la percusión actúa como refuerzo tanto en las intervenciones de las cuerdas como en la de los vientos –a diferencia de la primera sección donde solo lo hacía con los vientos–. Especialmente relevante es la aparición de un motivo melódico reconocible en la orquesta, ejecutado por la trompeta (compases 21-22) (Figura 2.5.1),

²⁰ SAARIAHO, *op. cit.*, “Entrevista”, p. 506.

que señala la existencia de melodías en la música de Saariaho (aunque escasas), una tendencia contraria a la de sus predecesores serialistas.

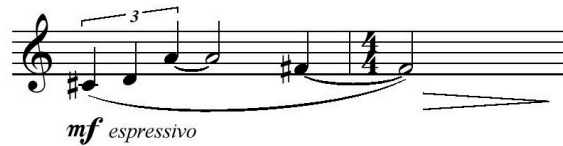


Figura 2.5.1: Motivo melódico en la trompeta (compases 21-22)

La intervención más destacada del clarinete solista en esta segunda sección es la quinta y última, indicada como “*molto libero, espressivo ma feroce*”, en la que por primera vez concatena un pasaje completo más allá de los primeros multifónicos. Aquí Saariaho, además de continuar usando multifónicos y *glissandi* –esta vez contagiados a la orquesta–, añade una nueva técnica extendida: tocar y cantar a la vez (compás 41).

La tercera sección va desde la indicación “*sempre espressivo*” hasta el final del movimiento y usa acordes cada vez más disonantes y cerrados, cercanos al *cluster*. Aquí la textura sigue en la misma línea que las dos secciones precedentes (cuerdas versus vientos y contraposición de bloques sonoros de un compás de duración), solo que esta vez la intensidad de su desarrollo disminuye hasta morir con el movimiento. Destaca en primer lugar el ligero desarrollo del motivo presentado por la trompeta en la segunda sección, que evoluciona de manera diferente en cuatro apariciones seguidas (compases 44 al 51). También es digno de mención que el clarinete solista no interviene en esta última sección, más reposada y concluyente.

2.5.5.2 “La Vue”

Con 152 compases, el segundo movimiento casi dobla en extensión al primero. De manera aún más explícita, pero en la misma línea que en el primer movimiento, Saariaho crea aquí una representación sonora del sentido de la vista. Para ello toma como punto de partida el segundo tapiz de *La Dame à la licorne*, donde el unicornio aparece apoyado en el regazo de la dama en actitud relajada mientras disfruta contemplándose en un espejo. Los recursos que usa Saariaho en “La Vue” para

evidenciar el sentido de la vista son fundamentalmente dos: uno coreográfico y otro musical. En primer lugar, el clarinete solista camina hacia el escenario a la vez que toca, seguido por un cañón de luz, haciendo un esfuerzo por llamar la atención visual del espectador. En segundo lugar, esta actitud es reforzada por un solista que desarrolla pasajes cortos y rítmicamente enérgicos, y un tanto caprichosos. Por su parte, la orquesta responde generalmente en forma de bloques armónicos densos y largos –a veces de manera intercalada los vientos y a veces las cuerdas– contribuyendo en todos los casos a diluir la tensión generada por el clarinete solista. Por último, la combinación de pasajes cortos y bloques sonoros largos se desarrolla sobre un ritmo vibrante de semicorcheas en la percusión –a veces sustituido por el arpa o la celesta– (Figura 2.5.2) que aparece y desaparece de manera intermitente conectando las constantes idas y venidas de tensión, y ayudando a mantener al oyente en un estado de alerta constante.



Figura 2.5.2: Ritmo de semicorcheas en la percusión (compases 3-7)

Todo este mecanismo, que adquiere la apariencia de una textura clara, cobra tal grado de importancia que consigue proyectar una visión unitaria del movimiento. Además, la combinación de estos dos recursos, el visual y musical, crea la imagen de un personaje que insistentemente busca y consigue llamar la atención del oyente, convirtiéndose en un reclamo visual ineludible no solo en un sentido metafórico, sino también real. Por consiguiente, Saariaho resuelve con éxito su objetivo de representar el sentido de la vista a través de su música, aunque parezca una afirmación paradójica.

2.5.5.3 “L’Odorat”

El tercer movimiento tiene una extensión intermedia con respecto a los dos primeros (83 compases). Saariaho crea aquí una representación sonora del sentido del olfato y para ello toma como punto de partida el tercer tapiz de *La Dame à la licorne*,

aquel donde la dama fabrica una corona de flores. Al tratarse quizás del sentido más lejano al oído, Saariaho tiende a emplear recursos metafóricos, menos explícitos y más sutiles que en el movimiento anterior, por ejemplo. Para entender cómo lo consigue conviene recordar que la acción de oler implica que nuestro sistema olfativo reciba estímulos aromáticos (compuestos químicos) despedidos por cuerpos y transportados por el aire. Lo que hace Saariaho es traducir este proceso a recursos musicales que permitan construir una impresión musical metafórica del mismo.

Aunque en principio pudiese parecer más lógico que fuesen los vientos los protagonistas –por aquello de que las moléculas responsables de causar los olores utilizan el aire como medio de transporte– en “L’Odorat” el aire está representado por la sección de las cuerdas en forma de largos acordes. Estos acordes aparecen arrítmica y escalonadamente de la nada y desaparecen igualmente, fundidos en nuevos acordes, como si se tratase de soplos irregulares de aire. Por otro lado, tanto los vientos como la percusión (además del arpa y la celesta) representan aquellos elementos olfativos imaginarios que proliferan desordenadamente en el supuesto aire, esto es, las cuerdas en la presente simbología. El efecto resultante es un conjunto de intervenciones instrumentales cortas y sin un ritmo claro que aparecen y desaparecen caprichosamente como si se tratase de perfumes que van y vienen. En este escenario, Saariaho usa repetidamente, sobre todo en los vientos, una técnica extendida altamente expresiva (línea ondulada) (Figura 2.5.3) consistente en fluctuaciones lentas de los sonidos y que simboliza el vaivén de los aromas en el aire, que por momentos pueden ser más o menos intensos.

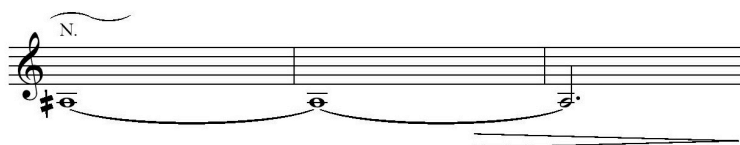


Figura 2.5.3: Fluctuación lenta del sonido (compases 57-59)

Con respecto a su estructura, “L’Odorat” comienza con una breve introducción donde se presenta de la manera más clara posible el material asociado con el aire y los olores (compases 1-14), es decir, acordes que aparecen y desaparecen e intervenciones

instrumentales cortas en los vientos y la percusión (también el arpa y la celesta), justo hasta el momento en que interviene el clarinete solista por primera vez (Figura 2.5.4). En ese momento (compás 15) comienza un nuevo bloque estructural en el que el solista suena con cautela entre la masa orquestal, fundiéndose en ocasiones con entonaciones al unísono o altamente disonantes (como olores distintos que se cruzan), bajo acordes que aparecen y desaparecen de manera difusa e intervenciones instrumentales cortas. A partir de entonces y hasta la indicación “Poco libero” (compás 30) aparece nuevamente el solista haciendo esfuerzos por mantenerse integrado en las sonoridades orquestales, un objetivo que consigue compartiendo no solo timbres sino incluso entonaciones (a modo de olores que se entrelazan) y sobre una textura orquestal que sigue siendo calmada. Acto seguido, el solista despliega un mayor virtuosismo mientras los vientos callan hasta el siguiente bloque estructural, a modo de transición, como si el resto de olores se disipasen tras uno predominante.

16 Intenso, grave

The musical score for Figure 2.5.4, measures 16-44, is for a string orchestra. It includes parts for Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Violas (Vla.), Violas (Vla.), and Double Basses (D.B.). The tempo/mood is marked '16 Intenso, grave'. The score shows a transition from *mf* (mezzo-forte) to *mp* (mezzo-piano) across the measures. The notation includes various articulations such as 'arco' (arco), 'S.P.' (Sordina), and 'N.' (Nada). The score is written in 4/4 time and features a mix of whole, half, and quarter notes, with some measures containing rests.

Figura 2.5.4: Pasaje que muestra cómo aparecen los acordes en la masa orquestal (compases 40-44)

A partir de aquí, bajo la indicación “Intenso, grave” (compás 40), tanto el solista como la orquesta introducen y repiten insistentemente un nuevo motivo en forma de tresillos de negras, como si fueran los recuerdos de olores ya desaparecidos. La intensidad de este breve momento se diluye progresivamente pasando de un registro sobreagudo a uno grave y perdiendo masa orquestal hasta el siguiente bloque (compás 53), que es cuando el clarinete, únicamente acompañado por las cuerdas y la percusión, se mueve sinuosa y misteriosamente hasta el siguiente (compás 66). Allí el clarinete solista vuelve a fundirse en los timbres y entonaciones de la orquesta para acabar el movimiento prácticamente como empezó, es decir, con acordes que aparecen y desaparecen escalonadamente en las cuerdas (aire) e intervenciones instrumentales cortas y erráticas en los vientos (olores), con la diferencia de que ahora el clarinete solista es mucho más dominante, gracias al uso de figuraciones rítmicas más agitadas y de dinámicas más expresivas.

2.5.5.4 “Le Toucher”

El cuarto movimiento es el más extenso de toda la obra (178 compases). En esta ocasión Saariaho trata de representar musicalmente el sentido del tacto –innecesario para el acto de escuchar música, pero indispensable para la acción de ejecutarla, a excepción del canto–, tomando como punto de partida el cuarto tapiz de *La Dame à la licorne*, en donde la dama alza su mano para tocar el cuerno del unicornio. “Le Toucher” es el movimiento más rápido, ágil y rítmico de *D’OM LE VRAI SENS*. El solista no es el único que ejecuta acrobacias imposibles (Figura 2.5.5), ya que también es un movimiento muy exigente para la orquesta, obligada a afrontar momentos de virtuosismo extremo. Por lo tanto, en “Le Toucher”, tocar se convierte en el elemento que vincula a todos los músicos presentes y motiva así la inserción del primer y único movimiento rápido de *D’OM LE VRAI SENS*, hecho que refuerza su originalidad. El resultado afecta, en primer lugar, a la instrumentación de la orquesta, que es reducida a un grupo de cámara sin cuerdas (con especial protagonismo de la percusión) y, en segundo lugar, a la textura de dicha instrumentación, que usa el recurso de la imitación como fundamento (entre solista y orquesta, entre solista y secciones orquestales, y entre solista e instrumentos aislados de la orquesta). Al igual que en “La Vue”, este

mecanismo adquiere tal grado de importancia que consigue proyectar una visión unitaria del movimiento, a la vez que requiere un virtuosismo instrumental descomunal, como si lo único que importase fuese tocar, tanto y con tanta dificultad como sea posible. Dicho virtuosismo tiene que ver especialmente con la cantidad de intervalos amplios (aunque posibles) y con la rapidez del picado demandados por Saariaho, según se muestra a continuación:



Figura 2.5.5: Primer pasaje del clarinete solista en “Le Toucher” (compases 1-7)

Existe una grabación en vídeo maravillosa de *D'OM LE VRAI SENS*, interpretada por Kriikku y la Orquesta Finlarmónica de la Radio de Francia y dirigida por Salonen, en la que se ofrece la versión coreografiada.²¹ Curiosamente las explicaciones que Saariaho aporta en la partitura general no incluyen ninguna alusión a estos movimientos y esto plantea la incógnita de si la actual partitura de *D'OM LE VRAI SENS* es la definitiva.²² Como ya hemos explicado, el director Peter Sellars fue el encargado de ayudar a Kriikku en la generación y preparación de estos movimientos coreográficos, pero el hecho de que dicho trabajo no haya quedado reflejado en la partitura publicada resulta problemático ya que deja en el aire cómo el próximo clarinetista afrontará la interpretación de *D'OM LE VRAI SENS*. Al respecto Saariaho afirmó: “incluso para el estreno y para la segunda actuación aún discutimos algunos detalles y su notación”.²³ Además, después de las primeras actuaciones, Saariaho introdujo cambios en *D'OM LE VRAI SENS*, especialmente en la coreografía. Según Kriikku fue solo a partir de la sexta o séptima actuación cuando pareció estar plenamente satisfecha con el resultado.²⁴ Así pues, aunque en un principio, y como

²¹ SAARIAHO. Kaija Saariaho: *D'OM LE VRAI SENS* - Kari Kriikku (1/4), https://www.youtube.com/watch?v=hU_G-EGWRsw, última consulta: 11.03.2015.

²² KRIIKKU, op. cit., p. 519.

²³ SAARIAHO, op. cit., “Entrevista”, p. 505.

²⁴ KRIIKKU, op. cit., p. 526.

suele ocurrir, hubiese una serie de dudas en cuanto a los detalles de la obra que motivaron cambios y ajustes, sí parece que se llegó a concretar una versión estable de la obra transcurridas las primeras actuaciones.

Por lo tanto, resulta especialmente desconcertante el hecho de que en el caso de “Le Toucher” no haya constancia oficial de esta coreografía en la partitura, porque de hecho refuerza considerablemente el concepto que da nombre al movimiento. En ella hay cuatro momentos en los que el Kriikku interactúa con varios instrumentistas de la orquesta, en primer lugar alzando el clarinete hacia la marimba (compás 14) –una especie de representación coreográfica de contacto entre ambos–. Lo mismo ocurre con los percussionistas que tocan el xilófono y el vibráfono, a los que cede el protagonismo durante un buen rato (compases 20-31). Seguidamente Kriikku vuelve a repetir el gesto dando paso al primer clarinete de la orquesta (compás 85), que se levanta e interactúa con él por unos segundos (como si se tocasen). Lo mismo sucede cuando la oboísta y el fagotista de la orquesta se levantan (compás 95) para remedar el virtuosismo de Kriikku (como si se tocasen). En definitiva, Saariaho vuelve a emplear estos recursos simbólicos como herramienta para conectar la música con otro de los sentidos, esta vez el tacto.

2.5.5.5 “Le Goût”

Este movimiento, uno de los más cortos (65 compases), es el quinto de los seis que componen *D’OM LE VRAI SENS*. En esta ocasión Saariaho traduce a sonidos el tapiz que representa el sentido del gusto, aquel en el que la dama toma dulces de una bandeja. Conviene recordar que el olfato completa la función del gusto y, por lo tanto, no es de extrañar que tanto el tercer movimiento (“L’Odorat”) como el quinto (“Le Goût”) compartan algunas características. En líneas generales “Le Goût” se asemeja a “L’Odorat” en el uso de tempos lentos, dinámicas suaves, texturas envolventes y arrítmicas, y una estructura poco clara –básicamente un arco cuyo punto de tensión máximo está en el compás 48–. De manera más concreta, ambos movimientos comparten dos recursos musicales que refuerzan considerablemente los elementos afines a los dos sentidos asociados a ellos, como la volatilidad (de olores y sabores) y la irregularidad (en la percepción de los olores y sabores). En primer lugar, las fluctuaciones lentas de sonidos (línea ondulada) simbolizan el vaivén de sensaciones, en

este caso sabores, más o menos intensos. En segundo lugar, el tresillo evoca las sensaciones irregulares y oscilantes comunes al olfato y al gusto.

Con respecto a la textura orquestal, la representación simbólica de sabores captados por el sentido del gusto también tiene mucho que ver con “L’Odorat”. Un ejemplo claro es que, desde el primer momento, las cuerdas insisten en la producción de acordes largos, usando *glissando*, trinos y vibratos lentos, para construir el medio en el que detectar sabores. Sobre esta base, igual que en “L’Odorat”, surgen intervenciones instrumentales cortas que aparecen y desaparecen caprichosamente y sin un ritmo claro, como si se tratase de sabores que van y vienen. Además, a pesar de que siempre está presente, la orquesta rara vez es usada como conjunto, sino que más bien son sus instrumentos individuales (a veces agrupados en secciones) los que se mueven de manera independiente y un tanto desordenada. Por su parte, el clarinete solista interactúa con estas intervenciones instrumentales puntuales en la orquesta, como si fuera un condimento más, moviéndose sinuosamente entre texturas lentas y dulces, y generalmente recurriendo a los trémolos y a los trinos, intentando representar sabores que parecen placenteros (Figura 2.5.6).

El hilo conductor de esta interacción es un motivo musical presentado por el primer violín al principio del movimiento y que se distribuye por toda la orquesta (incluyendo al clarinete solista) hasta el final del movimiento, como sabores (timbres) que se entremezclan. Otro guiño a la melodía que Saariaho no parece querer explotar demasiado en *D’OM LE VRAI SENS*.

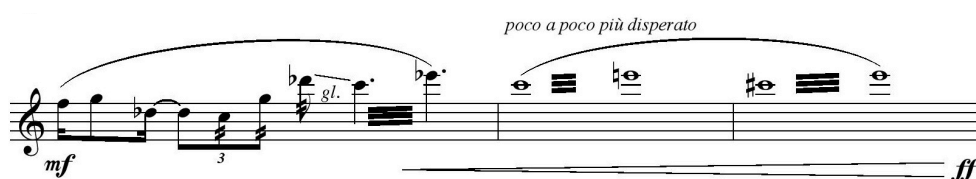


Figura 2.5.6: Uso de trémolos y ejemplo de motivo musical desarrollado (compases 42-47)

2.5.5.6 “À mon seul désir”

Este movimiento, el más corto de toda la obra (54 compases), es el sexto y último de *D’OM LE VRAI SENS*. *À mon seul désir* es también el último de los seis

tapices de *La Dame à la licorne*, resultando el más enigmático y rico de toda la serie, ya que simboliza un ambiguo sexto sentido que sigue motivando interpretaciones muy diversas. Algunas de estas interpretaciones defienden que *À mon seul désir* representa el rechazo de los sentidos en favor de los sentimientos, otras aseguran que este supuesto sexto sentido hace alusión a la capacidad de amar del ser humano. En cualquier caso, *À mon seul désir* es el único tapiz que no muestra formas físicas de percibir el mundo, sino aquellas otras cualidades propias de la condición humana, llámense emociones o sentimientos. Resulta obvio que este es el reto que principalmente interesa a Saariaho, es decir, no solo la representación musical de los cinco sentidos, sino la difícil tarea de hacer lo propio con aquellas capacidades humanas de percepción no sensorial sino emocional.

Para conseguir este objetivo Saariaho selecciona cuidadosamente dos recursos musicales tan especiales como el concepto que desea representar, el silencio y los sonidos armónicos. Es decir, en “*À mon seul désir*”, a pesar de que los contrabajos y la celesta impidan el silencio absoluto porque hacen resonar un Do sostenido perpetuo (*sul tasto* en *ppp*) (Figura 2.5.7), mientras la celesta repite incansable un ritmo de corcheas sobre un Re (*sempre poco ped.* en *mp*), Saariaho emplea el silencio como herramienta de trabajo (como en “*Le Ouïe*”). La manera en que lo consigue es construyendo momentos de silencio sobre este molde de aire misterioso (enriquecido por la disonancia Do sostenido-Re, un aire *ostinato* y una dinámica suave) y los combina con momentos sonoros altamente llamativos (producidos por instrumentos aislados o secciones instrumentales), de ahí la comparación con “*Le Ouïe*”.

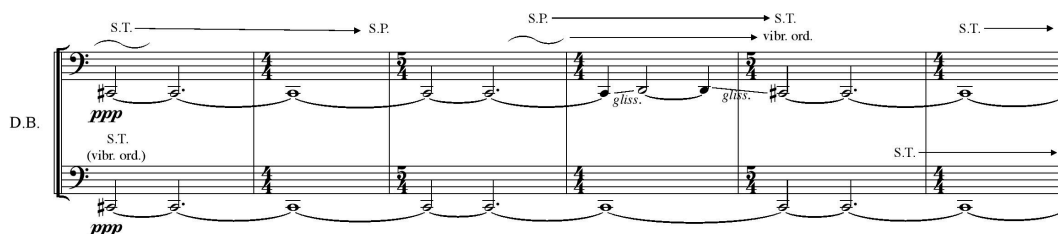


Figura 2.5.7: Contrabajos haciendo resonar un Do sostenido perpetuamente (compases 1-6)

Este ambiente musical lleno de incertidumbre se presenta como el marco perfecto para que el solista proyecte un contenido sonoro creíble en relación al mundo emocional expresado en el tapiz *À mon seul désir* —en forma de intervenciones

ocasionales, enigmáticas y sobre todo cargadas de emoción contenida—. La herramienta instrumental para conseguirlo no podía ser otra que los multifónicos, una técnica extendida de gran poder evocativo que consigue que el clarinete haga sonar varias notas superponiendo sonidos armónicos de modo que se produce una suerte de acorde.²⁵ Además, dicho interés por los sonidos armónicos se contagia a la orquesta, primero en las cuerdas (empezando por las violas en el compás 19) y posteriormente en la sección de viento madera (compás 29), añadiendo así mayor tensión emocional. Por lo tanto, gracias a las entonaciones imprecisas de los multifónicos, el clarinete solista se suma al clima de misterio generalizado y añade un fuerte contenido emocional, complementado por la orquesta.

El movimiento concluye haciendo improvisar al clarinete solista, aunque no de manera libre, ya que el clarinetista debe limitarse al material ya expuesto (a partir del compás 40). Saariaho apunta lo siguiente en la partitura general:

Improvisa hasta el final con los elementos ya expuestos: trinos normales y enarmónicos, arpeggios cromáticos, diferentes vibratos, trémolos descontrolados muy agudos, dientes en caña. Finalice las frases siempre con un *glissando* a modo de queja.²⁶

A la vez que los contrabajos mantienen el acompañamiento (que nunca cesó), el clarinete poco a poco se va desvaneciendo entre disonancias, armónicos y *glissandi* de las cuerdas, sobre las que Saariaho indica lo siguiente: “Hasta el final de la pieza alterne los dos trinos individual y libremente (o jugar simultáneamente) y cambie el arco entre

²⁵ Los armónicos son aquellos sonidos naturales que generan el timbre característico de una voz humana, de un instrumento musical, etc., es decir aquellos que permiten diferenciar un tipo de instrumento de otro, o reconocer el timbre de la voz de una persona. Por otro lado, los multifónicos en instrumentos de viento son una técnica del siglo XX que apareció por primera vez en la *Sequenza I* para flauta (1958) de Luciano Berio. Comúnmente no se pueden producir más de cuatro notas a la vez aunque algunos pueden superar esa cantidad. Véase en

http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/60/cd/02_elsonido/2_cualidades_del_sonido.html. *Cualidades del sonido*, última consulta: 2.03.2015.

²⁶ SAARIAHO, *op. cit.*, *D'OM LE VRAI SENS for clarinet and orchestra*, p. 79.

SP (*sul ponticello*) y ST (*sul tasto*)”.²⁷ Es decir, las cuerdas participan en el juego de la improvisación, aunque con más restricciones. El resultado es un final con un elemento significativo de espontaneidad, donde Saariaho obliga tanto al clarinete solista como a los músicos de la orquesta a liberarse de la partitura para favorecer el mensaje emocional de “À mon seul désir” y el grado de interacción con el público. En definitiva, este final transforma el movimiento (y todo *D’OM LE VRAI SENS*) en una magnífica traducción musical del supuesto sexto sentido asociado con la realidad emocional del ser humano.

2.5.6 Conclusión

D’OM LE VRAI SENS es una de esas composiciones llamadas a entrar sin demasiada demora en el repertorio básico del clarinete y también en el género del concierto para instrumento solista. Las razones para ser optimistas con respecto al futuro de esta obra tienen que ver tanto con aspectos de índole instrumental como con la originalidad de su planteamiento compositivo. En el primer caso, el trabajo tímbrico desarrollado en *D’OM LE VRAI SENS* es muy sofisticado y, aunque sus recursos no amplían el vocabulario del instrumento, sí que están utilizados con maestría. En el segundo caso, Saariaho consigue desarrollar un mundo sonoro sorprendentemente sugerente desde la cooperación y confluencia de tres mundos artísticos tan ajenos como la tapicería, el arte del movimiento y la música. Desde el punto de vista del instrumentista, es una obra que plantea desafíos poco usuales ya que, además de interpretar lo que está escrito en la partitura, el clarinetista tiene que moverse por la sala de conciertos y debe tener muy en cuenta la inspiración pictórica de la música que está tocando.

Concretando más los retos a los que se enfrenta el clarinetista, debemos destacar que todos los efectos y técnicas extendidas empleados por el solista de *D’OM LE VRAI SENS* tienen una marcada función colorista, es decir, su objetivo no es tanto sobresalir como complementar las sonoridades orquestales. Por ejemplo, en esta obra el clarinete

²⁷ *Ibid.*, p. 80. “Until the end of the piece alternate the two trills individually and freely (or play them simultaneously) and change the bow between S.P. (*sul ponticello*) and S.T. (*sul tasto*)”.

interviene por primera vez con un llamativo multifónico (combinado con *glissandi*) que aparece y desaparece extendiendo las ya sugerentes sonoridades del cuerpo orquestal, en lugar de sobresaliendo de manera jerárquica como haría un instrumento solista en un concierto tradicional. Por otra parte, el hecho de que los efectos sonoros y las técnicas extendidas del clarinete sean un elemento muy valorado en *D'OM LE VRAI SENS* no quiere decir que los sonidos tradicionales no sean igualmente importantes. Muy al contrario, un recurso compositivo que Saariaho introduce con destreza en esta obra, y que todo clarinetista debe tener en cuenta, es justamente la equiparación que establece entre sonidos tradicionales y efectos sonoros. De hecho, estos son los dos retos alcanzados con brillantez por Kriikku en la grabación que hemos analizado en esta tesis: por un lado, consigue hacer sentir al oyente que el clarinete forma parte de la orquesta y, por otro, logra igualar la importancia del efecto sonoro a la del sonido tradicional, eliminando cualquier posible prejuicio que el oyente pueda tener respecto al primero.

Por otro lado, ni Saariaho ni Kriikku dejaron claro cuál es la razón de fondo que llevó a la compositora a introducir movimiento en *D'OM LE VRAI SENS*, pero lo cierto es que añade otro nivel de complejidad a la interpretación de esta obra. Además, según explicamos al principio de este análisis, la información que la compositora nos ha dejado en la partitura sobre este asunto es escasa –se reduce a unos apuntes breves– y, por lo tanto, más allá de la evidente relación que tienen con los tapices de *La Dame à Licorne*, es difícil saber cuál es el alcance interpretativo pretendido. En cualquier caso, de las entrevistas de Kriikku y Saariaho se deduce que el personaje representado por el clarinetista es el de un animal imaginario que recuerda a un unicornio (presente en los tapices). Sea como fuere, la interpretación de la música indudablemente se ve afectada por esta complejidad adicional, puesto que el clarinetista no solo tiene que tocar su parte con la orquesta, sino que debe moverse mientras toca y además no puede dejar de atender al director.

El origen visual de *D'OM LE VRAI SENS* también debería ser tenido en cuenta por el solista, no tanto por el efecto en sí de la imagen de los tapices, sino por lo que representan, es decir, los sentidos (que no deja de ser una imagen metafórica). Por consiguiente, la representación musical de los sentidos que propone Saariaho en cada uno de sus seis movimientos debería tener una respuesta activa por parte del intérprete de *D'OM LE VRAI SENS*. Para empezar, desde el punto de vista compositivo, la

“imagen sonora” que Saariaho propone en “L’Ouïe” (“El oído”), está llena de cambios de volumen (sobre todo de *mf* a *fff*) que deben ser interpretados con contundencia por el clarinetista, ya que aquí oír se corresponde con sonar. Por otro lado, en “La Vue” (“La vista”), de manera muy similar, Saariaho introduce variaciones bruscas en el volumen que el clarinetista debe potenciar al límite del instrumento. En “L’Odorat” (“El olfato”), la idea es bien distinta, puesto que, en general, el clarinetista tendrá que hacer un esfuerzo en sentido contrario: fundir su sonido con el de la orquesta, como olores en el aire. Muy inteligentemente, en “Le Toucher” (“El tacto”), el clarinetista tiene que tocar mucho y, por lo tanto, se verá obligado a hacer gala de toda su habilidad instrumental (digitación y articulación especialmente). En “Le Goût” (“El gusto”), de manera similar a la idea desarrollada en “L’Odorat” (“El olfato”), el solista debe tener en cuenta que la compositora vuelve a enlazar sus sonoridades con las de la orquesta, entre timbres muy atípicos. Por último, en *À mon seul désir*, el tapiz más enigmático, Saariaho usa los multifónicos como la herramienta principal del intérprete solista, que aquí deberá esforzarse por que suenen con claridad, pero también para que tengan la capacidad de unirse a la textura orquestal con suavidad. La obra termina con sonidos sobreagudos desordenados, y a veces desafinados, que el intérprete debe alejar intencionadamente del timbre tradicional del clarinete y buscar un efecto comparable al quejido de un animal.

2.6 *Fantasie* para clarinete solo

2.6.1 Aspectos generales

Fantasie para clarinete solo (1993) es una obra temprana de Jörg Widmann que creó cuando aún estudiaba composición con Kay Westermann y clarinete con Gerd Starke en el Conservatorio de Música de Múnich –aunque estaba a punto de viajar a Nueva York para estudiar en la Juilliard School of Music con Charles Neidich–. A pesar de ser una obra de juventud, *Fantasie* se ha convertido en un icono del repertorio actual para clarinete y en una obra frecuentemente programada en salas de concierto de todo el mundo. Es más, el propio Widmann sigue tocándola habitualmente, según explicó en la entrevista que mantuvimos en el Conservatorio de Música de Friburgo: “Si miro a *Fantasie* ahora aún me encanta tocarla, todavía la desarrollo y la toco de manera diferente en cada en concierto”.¹

La elección del clarinete como protagonista de esta composición tiene una relación directa con la condición de clarinetista de su compositor, que por aquel entonces comenzaba a producir sus primeras obras. Tanto es así que el propio Widmann confiesa que en *Fantasie* aparece todo lo que en aquel momento le apasionaba del clarinete.² Por lo tanto, aun no siendo representativa de su estilo maduro, es una obra muy interesante por la manera como ilustra la influencia del Widmann solista sobre el Widmann compositor.

En aquella época, su contacto con la música de los compositores más importantes del repertorio para clarinete –Mozart, Weber, Schumann, Brahms, Debussy, Stravinsky, Messiaen y Boulez, entre otros– estimulaba su interés por entender y valorar sus aportaciones creativas en un sentido general. En concreto, sus comentarios acerca de Carl Maria von Weber evidenciaron una sintonía con este compositor que parece haber tenido consecuencias directas en la concepción de *Fantasie*, según se desprende del siguiente comentario: “Estaba fascinado por la música moderna, pero también por la música tradicional de Carl Maria von Weber, a quien adoro como compositor, como clarinetista, como ser humano. Creo que Carl Maria von Weber es un compositor

¹ WIDMANN, Jörg. Entrevista, Anexo C, p. 538.

² *Ibid.*, pp. 537-538.

abandonado, no es visto tan grande como es”.³ Por ejemplo, *Fantasie* muestra abundante material musical contrastante, tanto en su morfología como en su tratamiento, que inevitablemente recuerda a los diálogos acalorados presentes en cualquier trama de *Oberon*, *Euryanthe* o *Der Freischütz*. Además, *Fantasie* muestra un instrumento eminentemente virtuoso y capaz de emular las acrobacias de los famosos conciertos para clarinete y orquesta de Weber (Figura 2.6.1). No en vano, Widmann no parece escatimar en recursos de extrema dificultad para mostrar la brillantez del instrumento, apoyándose en la velocidad, los intervalos amplios y los contrastes dinámicos acentuados.



Figura 2.6.1: Pasaje representativo de su gusto por el virtuosismo –ritmos rápidos y cambios bruscos de registro–, por la sorpresa y el contraste –cambios dramáticos de volumen sonoro– (página 3, pentagrama 3)

El lenguaje compositivo heterogéneo al que aludimos en la sección 1.6 ya se percibe en una obra temprana como *Fantasie*, concretamente a través de dos tendencias: combinación de tradición y modernidad, por un lado, y transformación de formas musicales del pasado (sonata, fuga, etc.) en estructuras propias, por otro. La primera tendencia, se fundamenta en el compromiso que como clarinetista mantuvo con el repertorio más tradicional y que combinaba, a su vez, con su predilección manifiesta por la música del siglo XX: “Esto también es una declaración de amor a su música y las piezas de Stravinsky [...] cualquier pieza en el repertorio para clarinete solo debe algo a esta increíblemente preciosa obra de Stravinsky, increíblemente claras y precisas y magistralmente escritas piezas de Stravinsky”.⁴ Igual que las *Tres Piezas*, *Fantasie* enfrenta al clarinetista a un reto constante (interpretativo e instrumental), le obliga a

³ *Ibid.*, p. 539.

⁴ *Ibid.*

repensar categorías del pasado (dinámicas, timbres y registros) y le coloca en un proceso de innovación constante (armonías, melodías y la evasión del ritmo métrico). No obstante, a pesar de este entusiasmo precoz por la música más actual, no conviene olvidar que Widmann describió *Fantasie* como una pieza eminentemente tonal que transita de principio a fin entre arpeggios que, o bien parten de la tonalidad, o bien la recuerdan (Figura 2.6.2):

Para un intérprete, tocar armonías e incluso en las partes rápidas, creo que estos pasajes, por ejemplo, en la página 4, segunda línea, la armonía [Widmann señala un pasaje en la partitura], si toco en una iglesia o en una habitación con gran cantidad de reverberación sonaría como un acorde, y eso es en lo que pienso aquí [Widmann canta una melodía], es un acorde...⁵

En esta cita, Widmann no se refiere a acordes como entenderían los compositores más avanzados, sino semejantes a los que utilizarían Mozart y Beethoven, pero procurando mantener una ambigüedad estilística que, por ejemplo, intercala pasajes musicales consonantes con intervalos y registros poco convencionales. Este y otros mecanismos refuerzan la idea de un compositor reconciliado con la tradición y cómodo con recursos musicales avanzados.



Figura 2.6.2: Arpeggios a gran velocidad que emulan sonoridades cercanas a los acordes (página 4, pentagrama 4)

La segunda tendencia que señala *Fantasie* como un ejemplo de lenguaje compositivo heterogéneo tiene relación con la afición de su creador por la improvisación. Así pues, según explicó el propio Widmann, su vocación por la composición apareció en sus años de formación como clarinetista, precisamente cuando tenía un gran interés por la improvisación. Lejos de ser anecdótico, este dato ayuda a

⁵ *Ibid.*

comprender algunos de los rasgos más llamativos de *Fantasie*, especialmente aquellos que no están basados únicamente en la reflexión y el cálculo, sino en la transcripción y la organización de un material que previamente ha sido improvisado, como hubiesen hecho Bach, Chopin o Schumann:

Así es como empecé a componer. Improvisaba en casa, clarinete, y quería recordar algo que había improvisado ayer y no podía recordar así que sentí la necesidad de poder escribirlo, así fue como empecé a componer y en esta pieza en particular.⁶

La forma musical que da nombre a esta pieza, la fantasía, parece el marco ideal para un procedimiento compositivo tan intuitivo como el descrito en el párrafo anterior. De hecho, refuerza la idea de una obra de carácter improvisado que permite un grado de libertad mayor que otras formas tradicionales como la sonata o la fuga.⁷ No obstante, esto no quiere decir que *Fantasie* carezca de un rigor estructural, pero es evidente que el tratamiento más libre de los diferentes temas musicales es algo que interesaba a Widmann desde un punto de vista interpretativo, y refuerza la idea de no poder disociar su faceta de compositor de la de intérprete.⁸

Por lo tanto, la hipótesis de que su estilo compositivo se haya visto afectado por el hecho de que toque un instrumento cobra especialmente fuerza en el caso de una obra como *Fantasie*. En este sentido, es razonable pensar que Widmann pudiese encontrar en las *Piezas de Fantasía* op. 73 de Schumann un modelo compositivo en el que apoyarse, teniendo en cuenta que ambas obras comparten el mismo punto de partida, la improvisación, según explicó el compositor en relación a esta obra de Schumann: “vino de una improvisación, el tercer movimiento al piano, en casa”.⁹ Por lo tanto, en *Fantasie* Widmann apuesta como compositor por una forma musical que le permite mayor libertad como intérprete, la misma libertad que aplica cada vez que interpreta las piezas de Schumann: “Cuando toco *Fantasiestücke* de Schumann, tengo que tocar con fantasía, [...] tengo que traducirlo en lo que quiero hacer pero en su espíritu [...]”.¹⁰

⁶ *Ibid.*, p. 543.

⁷ WESTRUP, Jack Allan; HARRISON, Frank Llewellyn; WILSON, Conrad. *Collins encyclopaedia of music*. London: Harper Collins, 1976, p. 201.

⁸ WIDMANN, *op. cit.*, p. 541.

⁹ *Ibid.*, p. 552.

¹⁰ *Ibid.*, p. 547.

2.6.2 Fantasía en cinco secciones

En términos generales, *Fantasie* está escrita sobre una base estructural de cinco secciones contrastantes y sin movimientos que las dividan. Dichas secciones están constituidas por un material musical que aparece y desaparece sin un orden estricto y que es constantemente reciclado, renovado o directamente reinventado, según las necesidades de cada bloque. Este estilo rapsódico, menos calculado y más libre, afecta a toda la organización de *Fantasie*, y su escritura crea una sensación de gran espontaneidad, fortalecida por la ausencia de líneas divisorias. A este respecto Widmann comentó: “[...] en las partes rápidas, la tentación es tocar... [Widmann canta sonidos rítmicos], y sería horrible. Incluso estas secciones rítmicas se deberían tocar con fantasía”.¹¹ Es decir, Widmann compuso *Fantasie* pensando en sí mismo como intérprete y, por lo tanto, procuró diseñar una partitura que le liberase de obstáculos técnicos innecesarios.

El primero de los aspectos descritos anteriormente, tradición y modernidad, opera desde los primeros pasajes gracias a la combinación de armonía tonal y técnicas extendidas propias del clarinete del siglo XX (Figura 2.6.3). Concretamente, nos referimos al multifónico con el que comienza *Fantasie* (modernidad) –un acorde de séptima menor (tradición)– y al *bisbigliando* o trino de entonación distorsionada (modernidad) con el que culmina el arpeggio ascendente (tradición) y que repite las entonaciones del anterior multifónico.

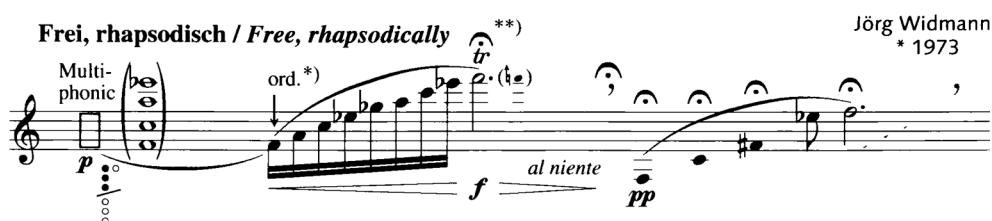


Figura 2.6.3: Armonía tonal combinada con efectos modernistas (página 3, pentagrama 1)

En el primero de los cinco bloques que estructuran esta obra, no solo aparecen las primeras muestras de material temático, sino que Widmann recurre constantemente

¹¹ *Ibid.*, p. 538.

al arpeggio. Según el propio compositor, esta reiteración constante ayuda a mostrar las cualidades armónicas potenciales de un instrumento manifiestamente melódico, y la manera de conseguirlo es alineando pasajes melódicos arpegiados a gran velocidad. No obstante, si tan importante era para él mostrar un clarinete más “armónico”, resulta llamativo que no abunden los multifónicos en *Fantasie*. Sobre este asunto Widmann explica lo siguiente:

Realmente es la idea de tener el clarinete como un instrumento melódico, que es como es percibido el clarinete, pero usarlo como un instrumento armónico, algo que ves enseguida en el primer acorde, que es un multifónico, pero utilizado casi como *cliché* de un multifónico, porque ya existen numerosas obras en el repertorio contemporáneo que empiezan... [Widmann canta imitando un multifónico], ¡es un *cliché*!... en cierto sentido, así que hice mofa de este *cliché*, usándolo.¹²

Bajo el epígrafe “*Frei, rhapsodisch*” (“Libre, rapsódicamente”), esta primera sección está formada por cuatro segmentos temáticos, todos ellos divididos en dos mitades por amplios calderones (Figura 2.6.4). Cada segunda mitad representa un contraste importante (cambios dinámicos bruscos, registros antagónicos e intervalos amplios) y un desarrollo temático considerable con respecto a la primera mitad. Por otro lado, de principio a fin, esta sección evoluciona en torno a un centro tonal que parte de un Fa (en los dos primeros segmentos) hasta un Sol (en el último segmento), pasando por un Fa sostenido (primera mitad del tercer segmento), un Sol (segunda mitad del tercer segmento) y un Si bemol (primera mitad del cuarto segmento). Todos estos centros tonales recuerdan a tonalidades tradicionales que en ningún caso llegan a ser reales por la abundancia de “accidentes” (notas ajenas a los centros tonales mencionados) que una vez más crean un estilo original que combina tradición y modernidad.



Figura 2.6.4: Contrastes bruscos al final de la primera sección (página 3, pentagrama 4)

¹² *Ibid.*, pp. 538-539.

Le sigue una nueva sección mucho más simple y melódicamente estable (*“Tempo, grazioso”*) que, durante cinco pentagramas intercala grupos de sonidos rápidos, y generalmente cromáticos, con pasajes tranquilos y arpegiados (Figura 2.6.5), una lógica que concede cierta estabilidad emocional al oyente dentro de lo brillante que es *Fantasie* en general. Por otro lado, al igual que la sección inicial, la música sigue transitando por centros que recuerdan a tonalidades como Sol mayor, Fa mayor y Si bemol mayor, pero que siguen siendo deformados por cromatismos e intervalos que mantienen en alerta al oyente. Curiosamente, Widmann obtiene un resultado sorprendentemente accesible de su tendencia a combinar elementos tonales reconocibles con otros más propios de lenguajes compositivos avanzados. Prueba de ello es la resolución de esta segunda sección, donde el incremento de tensión se fundamenta en arpeggios ascendentes rápidos que recuerdan al sistema tonal. Concretamente se trata de tres arpeggios: primero Fa mayor (con séptima disminuida), seguido por un acorde de Sol mayor (con novena disminuida) y un acorde de La mayor (con séptima disminuida).



Figura 2.6.5: Inicio de la segunda sección, caracterizado por sonidos rápidos entre pasajes tranquilos (página 3, pentagrama 5)

Fiel a un gusto por la sorpresa del que hará gala en toda la obra, Widmann comienza la tercera sección, *“Schnell, brilliant”* (*“Rápido, brillante”*), con un cambio de velocidad que propicia un contraste brusco con la sección anterior, al que sigue una imparable escalada de tensión. Por otro lado, si bien la naturaleza de la escritura que había predominado hasta la segunda sección era muy próxima a una improvisación, este nuevo bloque marca diferencias sustanciales en el tratamiento del material, que tiene un carácter temático más claro. El resultado queda patente en un juego trepidante entre dicho material –patrones rítmicos estables de corcheas en *staccato* cuya estabilidad queda comprometida por una distribución desordenada de acentos– y sucesiones

irregulares de arpeggios ascendentes –similares al tercer movimiento de las *Tres Piezas* de Stravinsky– (Figura 2.6.6). Por último, acotada entre signos de repetición, esta sección se basa en cuatro entonaciones sobre las que Widmann insiste de manera casi obsesiva (Mi, Sol sostenido, Si bemol y Re), usando el Mi grave como la base desde la que parte el resto de sonidos en forma de arpeggios un tanto caóticos.



Figura 2.6.6: Extracto de “*Schnell, brilliant*” que combina un patrón rítmico estable con acentos irregulares y arpeggios (página 4, pentagrama 6)

Tras la repetición anteriormente mencionada (página cinco, pentagrama 3) continúa este tercer bloque con una escritura que, aunque esté basada en el mismo material temático, vuelve a estar más próxima a la improvisación que a la composición propiamente dicha. Su efecto estructural tiene una doble lectura: da la impresión de seguir en la misma sección, pero bajo una nueva perspectiva por el efecto de las líneas melódicas descendentes y de células temáticas más cercanas a lo que podría considerarse un desarrollo compositivo libre. Lejos de desaparecer, la tensión adopta la forma de un centro tonal más agudo compuesto por arpeggios dobles (Figura 2.6.7), acentos y *glissandi*, que aumentan la sensación de descontrol.



Figura 2.6.7: Arpeggios dobles (primeros cinco sonidos), *glissandi* y acentos (página 5, pentagrama 4)

Widmann decide finalizar la tercera sección (página 6, pentagrama 1) volviendo a su tempo inicial y recabando todo el material acumulado en un nuevo tramo más

ordenado y compacto que resume el desarrollo de “*Schnell, brilliant*”. Para conseguirlo, recicla tanto las entonaciones de los arpeggios como el material rítmico, que evolucionan a un centro tonal próximo al del tramo más improvisado de la tercera sección, del que también imita los *glissandi*, aunque, a diferencia de lo hecho anteriormente, esta vez en movimiento descendente.

Precisamente, estos *glissandi* descendentes facilitan la transición al cuarto bloque de *Fantasie*, “*Presto poss.*”, después de un *ritardando* que refuerza la idea de inciso breve. Widmann aumenta la tensión intercalando una serie de semicorcheas articuladas y acentuadas con tresillos arpegiados ascendentes cuyo centro tonal, además, progresa desde Sol hasta Do, pasando por La y Si bemol (Figura 2.6.8). Cuando esta sección parece llegar a un punto de tensión máximo, Widmann decide interrumpir súbitamente la secuencia de semicorcheas con un breve pasaje en estilo jazzístico, “*Plötzlich viel langsamer, übertrieben jazzig*” (“Repentinamente mucho más lento, exageradamente jazzístico”), que abandona de manera casi inmediata.



Figura 2.6.8: Semicorcheas articuladas y acentuadas con tresillos arpegiados ascendentes (página 6, pentagrama 6)

Bajo el mismo epígrafe, “*Presto possibile subito*”, Widmann continúa insistiendo en el mismo material temático, con la salvedad de que el carácter rítmico y estable con el que comenzó se transforma aquí en un extracto de aire improvisado procedente de la segunda sección (“*Tempo, grazioso*”).

A continuación, dicho extracto enlaza con la repetición exacta de la primera sección de *Fantasie* a modo de re-exposición, es decir, una quinta y última sección que, a su vez, conecta con la repetición de otra sección conocida, “*Schnell, brilliant*” (“Rápido, brillante”). Widmann concluye *Fantasie* repitiendo un pasaje del final de la cuarta sección (página 7, pentagramas 2 y 3), aunque esta vez mucho más lento y

añadiendo una escala cromática ascendente que va desde *mf* hasta *ppp* para acabar con un *sfz* final.

2.6.3 Conclusión

A pesar de tratarse de una obra de juventud, *Fantasie* se ha hecho muy popular entre estudiantes de clarinete de todo el mundo, en parte porque resulta una obra satisfactoria, generalmente con buena aceptación por parte del público y que, a pesar de no ser fácil, es técnicamente asumible para la gran mayoría de instrumentistas. En este sentido, no está de más hacer hincapié en que las extraordinarias dotes de Widmann como intérprete son un punto de partida inmejorable para la creación de un producto que podría ser definido como hecho a medida de los amantes del clarinete. Además, en este asunto es necesario volver a destacar el momento vital en el que Widmann se encontraba cuando escribió *Fantasie*, ya que, a su 19 años, es evidente que su juventud influyó en el carácter ligero y animado que tanto seduce de esta obra.

Fantasie está plagada de elementos instrumentales y expresivos en los que la versatilidad técnica del clarinete sobresale: velocidad, articulación, registros, timbres y rango dinámico, entre otros muchos recursos. Por lo tanto, se trata de una obra que da pie a un virtuosismo muy completo que el intérprete debe potenciar. De hecho, el virtuosismo es una característica inherente a *Fantasie* de la que el propio compositor se siente orgulloso: “espero que uno pueda sentir algo muy personal en esta pieza, que es el deseo de virtuosismo (en el buen sentido, espero), no en un sentido superficial o exhibición, sino muy alegre”.¹³ Por ejemplo, el clarinetista que interprete esta obra sentirá que, además de tener que resolver constantemente dificultades técnicas, la propia composición le obliga a tocar con velocidad. Por lo tanto, según aclaró el propio compositor cuando hablaba de la grabación que hemos analizado en este tesis, la velocidad forma parte de la esencia de la obra: “la vieja grabación, probablemente la odie, sería muy lenta, creo, y demasiado plana; todo lo que critico”.¹⁴ De hecho, Widmann explora con insistencia todos los registros del clarinete, especialmente en forma de arpeggios que suben y bajan, desde sonidos muy graves hasta los más agudos

¹³ *Ibid.*, p. 539.

¹⁴ *Ibid.*, p. 547.

del instrumento y que, una vez más, deben ser ejecutados a gran velocidad. Además, el volumen sonoro es tratado en *Fantasie* con un propósito muy claro: pasar de sonoridades suaves a fuertes de manera contrastante.

El carácter improvisado de *Fantasie* es otra de las características cruciales de esta obra. No obstante, esto no quiere decir que el intérprete no deba preparar a conciencia su interpretación, sino más bien lo contrario, ya que toda información que le ayude a identificar aquellos elementos que determinan dicho aire improvisado será importante para tomar decisiones interpretativas. Hay que añadir que *Fantasie* tiene un carácter improvisado fundamentalmente por razones de tipo estructural, es decir, se trata de una obra de espíritu rapsódico que conecta secciones de manera abrupta y acentuando las diferencias entre ellas. Este aspecto resulta exacerbado porque la relación temática que Widmann establece entre los distintos materiales musicales no es siempre evidente y esto provoca en el oyente la sensación de estar inmerso en un proceso de exploración constante. Por lo tanto, la planificación habitual que se percibe cuando se toca una obra del repertorio tradicional es sustituida aquí por la impresión de estar inmerso en un desarrollo espontáneo de materiales musicales, en ocasiones un tanto inconexos.

En resumen, el objetivo del intérprete de *Fantasie* debe ser reforzar el mensaje de cada una de las estructuras que la componen, llevando el contenido de sus materiales al extremo en todas las dimensiones del sonido: volúmenes sonoros contrastantes, combinación de secciones en *legato* y en *staccato*, fuertes aceleraciones y deceleraciones, timbres oscuros que cambian a timbres extremadamente brillantes y, muy especialmente, el silencio como herramienta generadora de tensión y distensión.

Capítulo 3: Análisis de las entrevistas semi-estructuradas

3.1 Introducción

Como ha quedado explicado en el capítulo introductorio, esta tesis doctoral ha utilizado la metodología cualitativa para recabar el testimonio de compositores y solistas en relación a la influencia de estos últimos en el proceso de composición de las obras estudiadas, así como sus reflexiones sobre la autonomía del intérprete con respecto a las intenciones del compositor y las instrucciones de la partitura. Por las razones expuestas en la sección I.4.3, decidimos que las entrevistas semi-estructuradas eran la mejor opción, dentro de las posibilidades que ofrece la investigación cualitativa, para obtener el tipo de información que iba a ser relevante para nuestro proyecto de investigación.

Las entrevistas semi-estructuradas se dividieron en dos partes, de acuerdo con los objetivos de la presente investigación. En la primera parte, las preguntas fueron dirigidas a entender el proceso creativo que llevó al desarrollo de la composición, prestando especial atención a la interacción entre el solista y el compositor. Obviamente, resultaron muy interesantes los testimonios complementarios de los compositores y clarinetistas en los casos del Concierto para clarinete de Rautavaara, *Dal niente* y *D'OM LE VRAI SENS*.

En la segunda parte, la entrevista tomó un cariz más filosófico, ya que las preguntas giraron en torno a la interpretación musical. La flexibilidad metodológica de la entrevista semi-estructurada resultó muy ventajosa a la hora de abordar cuestiones que, por su naturaleza teórica y cariz abstracto, pueden parecer difíciles de tratar de una manera clara, sin caer en ambigüedades o generalizaciones poco informativas. De hecho, los testimonios transitaron con facilidad desde afirmaciones generales y abstractas a ejemplos concretos y opiniones precisas (y viceversa), en algunas ocasiones espontáneamente y en otras respondiendo a las peticiones de clarificación del entrevistador.

Con el objetivo de propiciar que los encuentros se desarrollaran en un ambiente de máxima comodidad y naturalidad para los intérpretes y compositores, de acuerdo con

la praxis recomendada en la metodología cualitativa, consideramos adecuado organizarlos en los lugares escogidos por ellos. No obstante, esto no fue posible en todos los casos, ya que las entrevistas de Stoltzman y Brunner se realizaron por vía telefónica. De todos modos, ambas entrevistas fueron muy satisfactorias y la calidad de los resultados obtenidos no difiere del resto.

Una vez realizadas las entrevistas, siguiendo las directrices de la investigación cualitativa que hemos expuesto en la secciones I.4.2 e I.4.3, nos dedicamos a transcribir y analizar sistemáticamente su contenido. Esta tarea fue muy laboriosa y nos obligó a ser muy sistemáticos, toda vez que habíamos hecho acopio de un total de diez entrevistas, de aproximadamente hora y media cada una. Las transcripciones fueron enviadas a los compositores y clarinetistas para que dieran el visto bueno. Con excepción de la entrevista de Portal, que fue en español, y la de Damiens, que fue en francés, las ocho restantes se realizaron en inglés.

El análisis de las transcripciones se hizo de acuerdo con los protocolos de la metodología cualitativa descritos en la sección I.4.2. Sin embargo, es importante destacar que este no es un proyecto de investigación cualitativa usual, donde los entrevistados son sujetos anónimos y el objetivo es entender el material generado por las entrevistas en su conjunto. Por el contrario, lo que se pretende en esta tesis es una mejor comprensión de proyectos creativos y testimonios asociados a obras, compositores e intérpretes particulares, donde el valor de la investigación reside en que los resultados están relacionados con obras y artistas concretos.

3.2 Alain Damiens

3.2.1 Breve apunte biográfico

Alain Damiens (n. 1950) disfruta de un merecido prestigio como intérprete especialista en música contemporánea con una dilatada carrera. Cabe destacar su papel crucial en la promoción de las obras para clarinete de compositores como Franco Donatoni, Karlheinz Stockhausen y Vinko Globokar, entre muchos otros.

Esta labor no hubiese sido posible sin el liderazgo de Pierre Boulez y la sólida infraestructura que creó a través del IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) y del Ensemble Intercontemporain, un conjunto orquestal especializado en música contemporánea al que Damiens perteneció desde su creación en 1976. Con esta agrupación estrenó muchas de las obras más relevantes del panorama musical de las últimas décadas del siglo XX, además de algunas de las piezas más influyentes del repertorio para clarinete contemporáneo, como es el caso de *Dialogue de l'ombre double* (1985) de Boulez y el Concierto para clarinete (1997) de Elliott Carter.¹

Damiens nos pareció uno de los sustitutos naturales de Hans Deinzer (n. 1934), que estrenó la versión para clarinete solo de *Domaines*,² pero al que desafortunadamente no fue posible entrevistar. Así pues, la inclusión del testimonio de Damiens en la presente tesis doctoral era deseable por tres razones fundamentales: (a) su experiencia con toda una generación de compositores a la que perteneció el creador de *Domaines*, (b) su contacto directo con Boulez y su círculo artístico, particularmente en el marco del Ensemble Intercontemporain y (c) sus conocimientos sobre *Domaines*, no en vano Damiens grabó esta obra en presencia de su compositor y la tocó numerosas veces.

3.2.2 Contexto de la entrevista

El encuentro con Damiens tuvo lugar a las 0:40 horas del día 3 de diciembre de 2013 en la recepción de un hotel madrileño. Damiens volvía de un concierto en la sala

¹ http://www.cndm.mcu.es/sites/default/files/pdf/alain_damiens_1.pdf, última consulta: 19.07.2015.

² Véase la sección 2.2.

de cámara del Auditorio Nacional, donde había interpretado el *Quatuor pour la fin du temps* (1941) de Olivier Messiaen como miembro de Les Solistes de l'Ensemble Intercontemporain.

Pierre Strauch, chelista del Ensemble Intercontemporain, actuó como traductor. Las preguntas se realizaron en castellano y las respuestas fueron en francés, y Strauch tradujo tanto las preguntas como las repuestas, ya que la metodología de la entrevista semi-estructurada requiere la comprensión inmediata de las respuestas para que el entrevistador pueda tomar las decisiones pertinentes en tiempo real.³

3.2.3 Interacción durante el proceso de composición

Nada más comenzar la entrevista, Damiens explicó que *Domaines* fue creada por Boulez cuando este era profesor de composición en el Academia de Música de Basilea. Según nos contó, el origen de su creación tuvo que ver con un ejercicio de composición en el que planteaba a sus estudiantes una serie de restricciones iniciales, de las que Damiens destacó dos. La primera les obligaba a crear de una obra para instrumento solo y la segunda les exigía evitar toda referencia a las formas románticas.⁴ En relación a esta información Damiens comentó: “Pienso, estoy extrapolando, que además impuso reglas muy estrictas con respecto a un número, una forma simétrica en espejo y [...] ascética, explotando así todas las posibilidades extremas del instrumento”.⁵ Del análisis de la partitura efectivamente se deduce la importancia del número seis en *Domaines* (por ejemplo, seis células musicales en cada uno de los seis cuadernos de que consta), así como la presencia abundante de estructuras musicales simétricas.

De acuerdo con Damiens, la implicación de Boulez en este ejercicio fue tal que comenzó a participar en él y, aunque en principio no pensaba en componer una obra, acabó concibiendo *Domaines*. No obstante, a pesar de este entusiasmo inicial, *Domaines* nunca fue una obra de la que Boulez estuviera plenamente satisfecho. Tanto

³ Véase la sección I.4.3.

⁴ Según Damiens hoy en día sobrevive una obra (producto de este ejercicio) creada por un estudiante, el compositor Hans Ulrich Lehman, una obra titulada *Mosaïque*. En DAMIENS, Alain. Entrevista, Anexo C, pp. 351-352.

⁵ *Ibid.*, p. 352.

es así que llegó a descatalogarla alegando que había que rehacerla. El proceso de revisión de *Domaines* dio como resultado una nueva obra, *Dialogue de l'ombre double*, cuya composición paradójicamente favoreció la vuelta definitiva de *Domaines* a su catálogo. En efecto, según Damiens, Boulez comentó: “Ahora podemos volver a tocar *Domaines* porque existe *Dialogue*”.⁶

Damiens aseguró que, para crear *Domaines*, Boulez no llegó a contar con la colaboración de ningún clarinetista. Es más, a pesar de que a lo largo de la entrevista Damiens hablase de encuentros posteriores a su creación –tanto con él, como con muchos otros clarinetistas–, aclaró que el contenido de estas sesiones de trabajo nunca influyó en el resultado final de la obra porque en ellas únicamente se hablaba de interpretación. Dicho esto, Damiens citó algunas de las explicaciones más comunes que Boulez solía dar en estos encuentros: entendía la abundancia generalizada de indicaciones en *Domaines* como una referencia a Webern y la complejidad rítmica del cuaderno F como un homenaje a Stravinsky.⁷ Por otro lado, Damiens también mencionó algunas de las sugerencias más habituales que el compositor hacía en estas reuniones. Por ejemplo, Boulez solía subrayar la importancia de pasar rápidamente de una célula musical a otra, porque de lo contrario la obra le parecía interminable:

Quando se interpreta *Domaines*, eliges una ciudad; te vas a visitar El Louvre, es un sitio magnífico, pero enseguida te marchas; vas a visitar El Prado, y ya está, otro sitio magnífico. Vas a visitar tal museo, te vas a Nueva York, te vas a Londres, te vas a donde quieras. ¡Sobre todo irse en seguida!”⁸

Más allá de *Domaines*, Damiens expuso algunas de sus experiencias más productivas y amables con compositores vivos cuyas obras estrenó o interpretó. En este sentido, destacó la importancia de poder conversar con el compositor a la hora de interpretar una obra. También subrayó el carácter colaborativo de los compositores – aseguró no recordar compositor alguno que rechazase trabajar con un intérprete o que dificultase su labor–. Así pues, nos explicó que “[con] Boulez, Berio, Carter [...] se puede hablar de manera muy sencilla, de la obra, etc. En un momento se pasa a la

⁶ *Ibid.*, p. 358.

⁷ *Ibid.*, p. 355.

⁸ *Ibid.*, p. 353.

interpretación de la obra, al trabajo con ella, y en ese momento algo cambia”.⁹ En definitiva, Damiens entiende el contacto entre compositor e intérprete como una fuente de información enriquecedora del proceso creativo de este último. Al respecto comentó: “el compositor va a indicarle, a decirle al intérprete: ‘así es como lo había pensado’”.¹⁰

3.2.4 Libertad interpretativa

Según Damiens, una nueva obra nace a partir de un compositor que imagina una realidad sobre la que posteriormente el intérprete reflexiona con la intención de descubrir un nuevo camino. El clarinetista nos contó que, en lo que se refiere a su interpretación de *Domaines*, la exploración de este camino lleno de incógnitas no partió de un análisis académico de la partitura, sino que sucedió gradualmente gracias a las conversaciones que mantuvo con otros músicos, a las lecturas que hizo sobre el contexto de la obra y su autor, y sobre todo gracias a la experiencia de las primeras interpretaciones.

A continuación, Damiens expuso los dos principios básicos que, a su juicio, deben gobernar la actividad de un intérprete: el rigor en la lectura de la partitura y el respeto hacia las intenciones del compositor. Con respecto al primero, Damiens insistió en su convicción de que el hecho de no leer verdaderamente afecta al “gesto” y que la ausencia de este compromete la naturalidad en la ejecución del intérprete: “Solo hay que leer verdaderamente. Como dice el mismo Boulez, según explicó Damiens en su entrevista: “leer, escuchar y transmitir o tocar””.¹¹ En cuanto al segundo principio, no es trivial que en su entrevista haya calificado su relación con la partitura como especial porque es la que le permite establecer un vínculo con el compositor, que es justamente lo que le fascina del proceso interpretativo: “Yo soy el intérprete y en el medio hay una página escrita con sonidos, ritmos [...] y eso es lo que nos va unir [con el compositor]”.¹²

⁹ *Ibid.*, p. 356.

¹⁰ *Ibid.*, p. 354.

¹¹ *Ibid.*, p. 358.

¹² *Ibid.*, p. 356.

De manera coherente con su pensamiento, Damiens afirmó que en la interpretación nada debe ser espontáneo y que, por lo tanto, las decisiones de un intérprete no deben responder a impulsos, sino al dictado de la razón: “Está todo preparado antes [...] uno finge que es espontáneo, pero está todo preparado”.¹³ Y, a pesar de no descartar la intuición como una herramienta útil para el intérprete, subordinó su uso al seguimiento de las ideas del compositor. Es decir, Damiens no elimina pero sí que restringe el papel de la intuición en la interpretación musical: “Pienso que la intuición del intérprete no existe si no está relacionada con la persona que pensó la obra”.¹⁴

Sin embargo, lo que acabamos de explicar no significa que Damiens infravalore las aportaciones que legítimamente pueda hacer un intérprete. De hecho, manifestó no haber conocido a ningún compositor que pidiese a un intérprete seguir ciegamente la partitura: “Todos los compositores están esperando algo que el intérprete pueda revelar”.¹⁵ Por consiguiente, lo que se desprende de su testimonio es una valoración positiva de la aportación que los intérpretes puedan hacer a sus obras, siempre y cuando haya un respeto por los límites que marca la partitura.

En este sentido, Damiens describió *Domaines* como una obra que, a pesar de tener una forma totalmente cerrada a nivel compositivo –por ejemplo, el número seis y la simetría como referencias formales, una serie fija de sonidos como punto de partida y unos ritmos deducidos de una tabla de duraciones– muestra una cierta flexibilidad a nivel interpretativo, ya que el clarinetista elige tanto el orden de los cuadernos como el de ejecución de las células musicales. Además, Damiens destacó positivamente el hecho de que en *Domaines* no haya indicaciones metronómicas, ya que eso incentiva la autonomía legítima del intérprete a la hora de decidir los tempi.

¹³ *Ibid.*, p. 360.

¹⁴ *Ibid.*, p. 357.

¹⁵ *Ibid.*, p. 355.

3.3 Paul Meyer

3.3.1 Breve apunte biográfico

A lo largo de su prestigiosa carrera, Paul Meyer (n. 1965) ha colaborado con algunas de las mejores orquestas del mundo (Royal Concertgebouw de Ámsterdam, Filarmónica de la BBC, Orquesta Nacional de Francia y Suisse Romande), grandes solistas (Maria João Pires, Jean-Yves Thibaudet, Gidon Kremer, Yo-Yo Ma, Emanuel Ax, Barbara Hendricks, Mstislav Rostropovich, Jean-Pierre Rampal, Isaac Stern y Emmanuel Pahud), así como cuartetos de cuerda (Emerson, Hagen, Melos y Takacs). Dado el cariz de la presente investigación, resulta particularmente importante que haya trabajado con Pierre Boulez, Hans-Werner Henze, Krzysztof Penderecki y Luciano Berio, entre otros compositores, además de grabar para sellos discográficos tales como CBS, Erato, Sony y EMI.¹

La presencia de Meyer entre los clarinetistas aquí estudiados está motivada por dos razones principales. Por una parte, su conocimiento de *Domaines* para clarinete solo hizo que su testimonio sobre esta obra nos resultara muy atractivo para la presente investigación.² Por otra parte, su compromiso con la música contemporánea y el estreno de nuevas obras le han hecho desarrollar una experiencia que es relevante dados los objetivos de esta tesis doctoral.

3.3.2 Contexto de la entrevista

El encuentro con Meyer tuvo lugar en el elegante Café Monceau de París, a las 10 de la mañana del día 14 de abril de 2014. Meyer se expresó con gran fluidez y, en no pocas ocasiones, con cierta pasión. Resultó evidente que los temas tratados en la

¹ <http://www.paulmeyer.fr/biographie.html>, última consulta: 9.07.2015.

² Un ejemplo claro de ello es que, en 1995, Paul Meyer grabó esta obra. Véase MEYER, Paul. *The Contemporary Clarinet*. Compañía discográfica: Denon Records. DEN-78917. Publicado el 28 de marzo de 1993. El disco incluye *Tres Piezas* para clarinete solo de Stravinsky, *Lied* de Berio, *Sequenza IX* de Berio, *In Freundshaft* para clarinete solo de Stockhausen, *Ascèses* para clarinete solo de Jolivet y *Domaines* para clarinete solo de Boulez. Disco compacto.

entrevista le resultaban interesantes, a la vez que no le costaba compartir sus puntos de vista y reflexiones. Tras una breve introducción orientativa sobre de la naturaleza de la presente investigación, comenzó la entrevista. La conversación estuvo centrada en *Domaines* para clarinete solo. Sobre esta obra aportó una visión interesante y precisa desde el punto de vista interpretativo. Además, desarrolló un posicionamiento muy claro sobre la autonomía del intérprete en relación a las intenciones del compositor y las indicaciones de la partitura.

3.3.3 Interacción durante el proceso de composición

Uno de los temas más relevantes en la entrevista con Meyer fue el análisis de la relación entre el compositor y el intérprete. Como ya hemos explicado, el caso que nos ocupa no responde plenamente a la metodología habitual de la presente tesis doctoral al no haber existido contacto alguno entre Meyer y Boulez durante la creación de *Domaines*. En cualquier caso, su vasta experiencia de trabajo con compositores permitió recabar información de gran interés; además no fue difícil establecer sus ideas sobre este asunto dada la claridad, e incluso vehemencia, de sus opiniones.

Para Meyer, la interacción entre un solista y un compositor durante el proceso de creación de una obra puede dar como resultado que el instrumentista influya, hasta cierto punto, en el compositor. Así pues, Meyer explicó que en varias ocasiones los compositores con los que trabajó ya conocían sus habilidades y sus gustos como instrumentista.³

Cuando se dan este tipo de colaboraciones, Meyer destacó especialmente el hecho de que el intérprete pueda aprender de primera mano lo que el compositor quiere decir con su música.⁴ A pesar de esto, el clarinetista opinó que los compositores confían cada vez menos en los intérpretes y que esto se traduce en un incremento de instrucciones en la partitura, por un lado, y en un grado libertad menor para los intérpretes, por otro.

³ *Ibid.*, p. 389.

⁴ *Ibid.*, p. 390.

3.3.4 Libertad interpretativa

Meyer confiesa ser contrario al tipo de intérprete que se permite cambios de tempo extravagantes o que disfruta haciendo algo de teatro, únicamente para mostrar sus habilidades. De hecho, fue contundente al calificar de inaceptable que el intérprete, en el ejercicio de su libertad interpretativa, vaya en contra de lo concebido por el compositor. Por ejemplo, si un intérprete se encuentra con algo tan rotundo como un *piano* seguido de un *fortissimo* no hay más opción que respetarlo. Del mismo modo, si un músico se encuentra con un tresillo, no es admisible que suene como una corchea y dos semicorcheas.

Además, Meyer está convencido de que hay un tipo de intérprete que se toma demasiadas licencias con la tradición y con el estilo compositivo de algunos autores. En este sentido mencionó a Debussy, cuyo estilo pretendidamente flexible es utilizado por muchos intérpretes para hacer todo aquello que les apetece, sin ninguna pureza de estilo.⁵ En este ámbito, afirmó que la función del intérprete debe ceñirse a la reflexión sobre posibles formas de hacer música, siempre en función del periodo o estilo compositivo.

Sin embargo, Meyer sí que aceptó cierto margen de flexibilidad cuando el intérprete se encuentra una partitura con indicaciones imprecisas o con un planteamiento abierto. Así pues, tradicionalmente los compositores usan términos como *allegro*, *piano* o *crescendo*, que ofrecen un margen considerable de interpretación. Para ilustrar este punto, citó en primer lugar “*Abîme des oiseaux*” del *Quatuor pour la fin du temps* (1941) de Olivier Messiaen, cuya medida metronómica (negra = 44) califica de meramente orientativa: “te acercas a la indicación”.⁶ En segundo lugar, nombró *Domaines* como una obra especialmente fascinante por la multiplicidad de lecturas que ofrece y por el poder de decisión que otorga al intérprete.⁷

Para Meyer el intérprete no solo debe producir los sonidos estipulados en la partitura, sino que debe cuestionarse lo que la obra representa para él, lo que desea destacar de la misma y el sentido musical que quiere conferirle: “Por supuesto, uno

⁵ *Ibid.*, p. 373.

⁶ *Ibid.*, p. 375.

⁷ *Ibid.*

tiene que preguntarse: ‘¿Qué es lo que pienso?’ ‘¿Debería tocar así, sabes, esto o esto o esto?’ ‘¿Por qué razón decido hacerlo de esta manera y no de otra manera?’”⁸

Por lo tanto, en la opinión de Meyer, el intérprete debe estar constantemente tomando decisiones, ya sean sobre el sonido, el volumen y la textura de una pasaje, o sobre las indicaciones de la partitura: “Allegro... OK, pero [...] ¿qué es Allegro [...]? Luego decían es *piano*, pero ¿qué es *piano*? O tienes un *crescendo*... pero ¿cuánto *crescendo*?”⁹ Estas decisiones, a veces atañen a la estructura de la obra: “Tocas el *Gran dúo concertante* de Weber, ¿haces la repetición o no? ¿Por qué?”¹⁰ Según Meyer, estas son preguntas obligadas que todo intérprete debe hacerse en el marco de un proceso normal de lectura y comprensión de la partitura.¹¹

Para Meyer, la creatividad –entendida dentro de los márgenes estipulados anteriormente en relación a las intenciones del compositor– es la capacidad más importante de un intérprete, junto a su habilidad técnica para tocar un instrumento. Por consiguiente, no resulta sorprendente que se quejara de la cantidad de versiones anónimas de obras capitales para el clarinete, como la Fantasía op. 73 para clarinete y piano de Schumann o la Primera Rapsodia para clarinete y piano de Debussy.¹²

Según Meyer, la clave para conseguir una interpretación satisfactoria reside, por un lado, en cuánto consigue aprender el intérprete y, por otro, en cómo lo que ha aprendido es luego puesto al servicio de la interpretación de la obra.¹³ Por lo tanto, defiende la figura de un intérprete con conocimientos, sobre lo que quiere el compositor, sobre cómo fue su vida, sobre cómo sonaba su música, etc. En este sentido, el clarinetista no tiene ninguna duda: “Cuanto más sepamos [los intérpretes], mejor”.¹⁴ Por ejemplo, señaló que muchos estudiantes tocan la Sonata para clarinete y piano de Saint-Saëns sin tener idea de quién fue: “[Meyer canta una parte de esta sonata, claramente en un tempo lento], para mí es totalmente imposible que sea en este tempo porque Saint-Saëns fue uno de los instrumentistas más geniales de lo rápido [...] si te

⁸ *Ibid.*, p. 366.

⁹ *Ibid.*, p. 368.

¹⁰ *Ibid.*, p. 382.

¹¹ *Ibid.*, p. 368.

¹² *Ibid.*, p. 366.

¹³ *Ibid.*, p. 368.

¹⁴ *Ibid.*, p. 379.

fijas en el Concierto para piano o si te fijas en el Concierto para violín [...], es una locura, virtuoso...”.¹⁵

Finalmente, Meyer aludió a la existencia de un último factor que, en su opinión, cerraría el círculo natural de cualquier proceso interpretativo: además de estar bien preparado, un buen intérprete debe estar abierto a un cierto grado de espontaneidad que dé frescura y singularidad a cada interpretación.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, p. 379.

¹⁶ *Ibid.*, p. 383.

3.4 Michel Portal

3.4.4 Breve apunte biográfico

Michel Portal (n. 1935) es un intérprete atípico por su versatilidad, ya que durante su carrera se ha distinguido tanto como especialista en música clásico-contemporánea como en jazz. Por suerte, el clarinetista supo armonizar de manera inteligente ambas vocaciones.

Su destreza como improvisador le convirtió en uno de los intérpretes franceses más relevantes de los años setenta, tanto en el ámbito del jazz más avanzado como en los círculos de música contemporánea más vanguardistas. En el primer caso, hoy en día se le considera como uno de los artistas que impulsaron el jazz moderno europeo – acogió y amplió las innovaciones de Ornette Coleman y John Coltrane como parte del movimiento francés de *free jazz*—. Así pues, Portal explicaba que “el término jazz estaba muy restringido y queríamos ir más allá de las melodías estándar”.¹ En el segundo caso, como miembro del grupo New Phonic Art, Portal consiguió fomentar la recuperación del uso de la improvisación como recurso compositivo, a pesar de la resistencia de muchos compositores e intérpretes. Esto resultó particularmente interesante, ya que “tanto los compositores como los intérpretes tenían miedo de perder el control sobre lo que se tocaba [por el uso de la improvisación], así que este grupo fue una especie de prueba para ellos”.² De hecho, algunos de los compositores contemporáneos de aquella época que demostraron interés por incorporar la improvisación a sus composiciones – como por ejemplo Vinko Globokar, Karlheinz Stockhausen y Mauricio Kagel– usaron a New Phonic Art para experimentar con ella.³

Entre sus muchos logros como instrumentista, debemos destacar, por la importancia que tiene para esta investigación, que Portal realizó la primera grabación de *Domaines* para clarinete y conjunto instrumental.

¹ ALLEN, Clifford. *Michel Portal: meanings, feelings and rivers*, <http://www.allaboutjazz.com/michel-portal-meanings-feelings-and-rivers-michel-portal-by-clifford-allen.php?pg=3>, última consulta: 9.08.2015.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

3.4.5 Contexto de la entrevista

El encuentro con Portal tuvo lugar el 15 de abril de 2014 en El Pub Saint Germain de París, un local de ambiente agradable situado en el barrio de Saint Germain, cerca de su residencia habitual. Portal contestó con generosidad y pasión a las preguntas y el contenido de sus respuestas, en conjunto, resultó muy productivo.

Esta fue la única entrevista que hicimos en lengua castellana, ya que Portal se sentía cómodo en esta lengua, aunque esto no fue óbice para que en varias ocasiones utilizara expresiones en francés, inglés e italiano. Sin embargo, ni sus limitaciones en el uso del español, ni el hecho de que recurriera a expresiones en otros idiomas, crearon dificultades de comprensión o supusieron obstáculo alguno para que las preguntas y respuestas fluyeran con facilidad y dinamismo. Al contrario, la entrevistad de Portal destacó por la intensidad y espontaneidad de muchas de sus respuestas.

3.4.3 Interacción durante el proceso de grabación

Al igual que Damiens y Meyer, Portal no estrenó *Domaines* y, por lo tanto, no pudo aportar un testimonio sobre este aspecto de la creación de la obra de Boulez. Sin embargo, su experiencia en la grabación de *Domaines* para clarinete y conjunto instrumental fue muy útil y sirvió de contraste a las entrevistas de Damiens y Meyer, ya que estos se centraron en la versión para clarinete solo. Además, Portal mostró una clara preferencia por la versión de la obra con conjunto instrumental: “Para mí [*Domaines*] era una obra integral con grupo y por esta razón no la he tocado mucho solo”.⁴

El primer contacto que Portal mantuvo con Boulez fue a través de Diego Masson (n. 1935), un antiguo alumno de dirección con el que el compositor llegó a entablar amistad y con el que colaboró habitualmente en *Musique Vivante*, un grupo especializado en música contemporánea creado y dirigido por el propio Masson. Portal era invitado regularmente a tocar en este grupo y, por lo tanto, no es de extrañar que su director pensase en él como primera opción para un posible proyecto discográfico que incluyese *Domaines* para clarinete y conjunto instrumental.⁵ Su participación en el

⁴ PORTAL, Michel. Entrevista, Anexo C, p. 398.

⁵ *Ibid.*, p. 391.

proyecto fue plenamente confirmada cuando el propio Boulez intervino para exigirla – de hecho, afirmó que desde el IRCAM querían que la grabación la hiciese Alain Damiens–.⁶

Boulez le propuso trabajar la obra en profundidad antes de la grabación. De acuerdo con lo dicho por Portal, tras una rigurosa preparación previa, esta labor se completó durante varios encuentros que tuvieron lugar en la residencia habitual del compositor en Baden-Baden. Aquí se da una de las contribuciones más importantes del testimonio de Portal: por una parte, la necesidad de un rigor absoluto en los ensayos y en la atención a una partitura extremadamente precisa; por otra parte, el hecho de que Boulez apreciara el factor diferencial que Portal aportaba como músico experimentado en jazz, con la flexibilidad interpretativa que da la familiaridad con la improvisación. En un gesto intelectual que se repetirá más abajo a la hora de hablar del margen de libertad del intérprete respecto de la partitura, Portal expresó con elocuencia la idea del instrumentista que añade riqueza a la interpretación desde la lealtad a la partitura.

El proyecto de grabación continuó su curso mediante ensayos en los que Boulez, Masson y Portal trabajaron intensamente con cada uno de los seis grupos instrumentales presentes en esta versión de *Domaines*, como el propio Portal expuso con claridad: “[Comencé] a ensayar más preciso con la orquesta [...] es una música contemporánea muy fuerte, muy interesante, la precisión, la fuerza, armónicamente, una precisión... mucho trabajo”.⁷ A pesar de la intensidad de los ensayos, Portal aseguró que todos pudieron disfrutar de un ambiente cordial y constructivo en todo momento, porque Boulez, al sentir que estaba entre amigos, tendió a mostrarse cercano y positivo –según el clarinetista, el compositor solía ser poco comunicativo con las personas con las que trabajaba–.⁸

Finalmente, el proyecto discográfico se materializó con el sello discográfico Harmonia Mundi y la grabación tuvo lugar en la iglesia de Notre-Dame du Liban, un santuario mariano construido en honor a la patrona cristiana del Líbano. Por aquel entonces, Boulez se encontraba dirigiendo en Nueva York y no pudo asistir personalmente a las sesiones de grabación. No obstante, a medida que iban avanzando,

⁶ *Ibid.*, pp. 391-392.

⁷ *Ibid.*, p. 394.

⁸ *Ibid.*

Masson le hacía llegar los resultados y este, a su vez, enviaba sus comentarios. Así siguieron hasta completar un trabajo plenamente satisfactorio para todos.⁹

3.4.4 Libertad interpretativa

Portal manifestó que en un primer momento la partitura de *Domaines* le pareció un producto terminado que representaba una música vertical, sin continuidad, de difícil lectura y con poco espacio para la libertad interpretativa: tanto por su alto nivel de precisión y detalle, como por un estilo compositivo fragmentado y sin melodías. En uno de los pasajes más ilustrativos de la entrevista, Portal dijo lo siguiente: “Si dice *forte*... *forte*, *pianissimo*... era un ejercicio nuevo [...] *fff*, después *pp*, después *mf*, después un armónico [...] era todo preciso, con la articulación, con la ‘*nuance*’, *forte*, *piano*, ¡todo, todo!”¹⁰

Esta primera impresión se acentuaba al comparar la música de Boulez con la de compositores coetáneos como Berio, donde se siente “un poco más lírico” y en la que se puede “hacer muchas cosas diferentes”, o Donatoni, donde “puedes hacer una cosa” y la próxima vez se puede “tocar [más rápido] porque no hay una indicación de tempo”.¹¹ En efecto, tanto en el caso de Berio como en el de Donatoni, en comparación con el de Boulez, Portal valoró especialmente la sencillez de sus partituras, desde un punto de vista interpretativo: “[Esta música] es libre [...] porque es *piano* [...] para todo [un pasaje o una sección]”.¹²

Por lo tanto, se deduce que para Portal el nivel de libertad de un intérprete en una obra musical disminuye a medida que aumenta el nivel de precisión en la partitura. Es más, el clarinetista parece que cambia su actitud como intérprete cuando toca la música de Boulez (*Domaines*, sin ir más lejos) con respecto a cuando interpreta música de Berio (*Lied* y *Sequenza*, ambas para clarinete solo) o Donatoni (*Clair* para clarinete solo), donde reconoce sentirse más libre.¹³

⁹ *Ibid.*, p. 395.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 401.

¹² *Ibid.*, p. 399.

¹³ *Ibid.*, p. 401.

Portal es un intérprete que no rehúye poner límites muy claros al papel del instrumentista en el proceso de interpretación. Así lo manifestó al definirse como un músico que ejerce su libertad siempre ciñéndose a las intenciones del compositor y al rigor de la partitura. De hecho, se expresó con gran rotundidad en este sentido: “Soy libre [...] con mucho respeto y no ‘*molto concessione*’”.¹⁴ Aun así, resultaría equivocado pensar que Portal no tiene una idea muy precisa de lo que puede aportar un músico a la interpretación de la obra, siempre desde el compromiso de fidelidad con la partitura. En este sentido, en un pasaje muy relevante de la entrevista, Portal nos expuso qué recursos hay que poner al servicio de una interpretación satisfactoria: la improvisación y “el habla”; esta última expresión la usó para referirse a la fluidez o, si se prefiere, ausencia de rigidez a la hora de tocar una obra. Es digno de mención el valor que atribuyó a estas habilidades en su trabajo interpretativo, no solo por ser representativo de su ambición como instrumentista, sino porque Portal realmente las consideró herramientas útiles en el desempeño de su labor. Así, de la improvisación destacó que le sirve para “dar un poco de vida” a las cosas y del “habla” explicó que hace el esfuerzo por “hablar con la música” en lugar de “tocar directamente [desde] la partitura”.¹⁵

Portal aseguró haber aplicado estas dos herramientas en la preparación, interpretación y grabación de *Domaines*. Sin ir más lejos, durante el proceso de preparación, contó haber transmitido a Boulez su deseo de hacer sonar un *Domaines* con expresión, por un lado interpretando algunas partes como una improvisación – “cantando” como un músico de jazz y sin la rigidez de un músico de contemporánea¹⁶ y por otro procurando hacer sonar la obra “como hablar y no como tocar”.¹⁷ Parece que Boulez no solo estuvo de acuerdo, sino que le animó con entusiasmo a llevarlo a cabo, con la única salvedad de respetar el rigor en la lectura. A este respecto Boulez, según Portal, comentó: “‘Puedes hacer [-lo] como tú quieres [pero] preciso’”.¹⁸

Portal continuó hablando de la contribución del instrumentista maduro a la interpretación, que tiene mucho que ver con tres factores: la situación vital, la

¹⁴ *Ibid.*, p. 400.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, pp. 492-493.

¹⁷ *Ibid.*, p. 393.

¹⁸ *Ibid.*, p. 393.

personalidad y el estado de ánimo en el momento de la interpretación. Para explicar el primer condicionante, el clarinetista puso el ejemplo de su primera grabación de la Sonata nº 1 de Brahms, que hizo siendo muy joven y cuyo tercer movimiento en aquella grabación describe como excesivamente lento y melódico si se compara con el que interpreta actualmente, mucho más rápido y rítmico. Portal justificó este cambio tan marcado como una consecuencia natural de dos estados emocionales que pertenecen a dos etapas diferentes de su vida: “Cuando escuché la primera grabación... estaba triste... [...] Tímido [...] Inseguro... [con] miedo de grabar”.¹⁹

Para explicar el segundo factor, Portal reconoció el aspecto distintivo de cualquier interpretación en base a que “todas las personas son diferentes”, siempre y cuando la interpretación no esté distorsionada por el efecto de la imitación, una práctica que rechaza tajantemente como propia de estudiantes o de artistas sin personalidad.²⁰

Por último, para explicar el tercer elemento, Portal aseguró que su creatividad puede depender de su nivel de motivación y estado anímico, hasta el punto de que el mero hecho de “tener ganas” la potencie: “Viene como un duende [...] como los gitanos [...]: ‘ahora puedo [tocar]’”.²¹

¹⁹ *Ibid.*, p. 402.

²⁰ *Ibid.*, p. 401.

²¹ *Ibid.*, p. 405.

3.5 Einojuhani Rautavaara

3.5.1 El contexto de la entrevista

La entrevista con Einojuhani Rautavaara tuvo lugar el 17 de enero de 2014 en su domicilio particular, situado en un agradable barrio residencial de Helsinki, cercano al río Vantaa. Si bien no fue un factor que afectase al diseño original de la entrevista, el delicado estado de salud del compositor jugó un papel relevante en el desarrollo de la misma, ya que exigió una cierta aceleración en el ritmo de las preguntas y una reducción del tiempo compartido con el entrevistado y su esposa, Sini Rautavaara, que estuvo presente en todo momento. A pesar de ello, Rautavaara consiguió transmitir satisfactoriamente sus ideas, que además resultaron muy interesantes. De hecho, a pesar de sus limitaciones físicas, se mostró muy paciente con las preguntas, y se pudo apreciar un claro entusiasmo y fascinación por los temas tratados.

3.5.2 Interacción durante el proceso de composición

Rautavaara describió su proceso de composición habitual y la aplicación de este al *Concierto para clarinete* (2001). De esta forma, explicó que su mecanismo compositivo se apoya en tres fases: en primer lugar, procura encontrar un cierto tipo de atmósfera que le inspire; una vez lo consigue, busca el material musical que mejor se adapte a dicha atmósfera; y, por último, escucha lo que ha compuesto para poder continuar su proceso creativo, según precisó en el siguiente comentario: “entonces, debo escuchar la música que nace y seguir su voluntad porque creo que [...] cada composición se crea a sí misma, y por eso es... impredecible, y crea su propio mundo”.¹ Con respecto a la primera fase de este proceso –a la que parece dar especial importancia–, Rautavaara precisó que, cuando afronta un nuevo proyecto, su fuente de inspiración puede llegar ser algo insignificante y que no tenga necesariamente un carácter musical. Con todo, en el caso del *Concierto para clarinete*, después de oír la forma de tocar de Stoltzman, Rautavaara tuvo claro que aquel sonido sería el punto de partida de esta obra.

¹ RAUTAVAARA, Einojuhani. Entrevista, Anexo C, p. 406.

Rautavaara estuvo de acuerdo cuando su mujer intervino para explicar que recordaba a Stoltzman entusiasmado en todo momento, un estado anímico que resume la siguiente escena: “Empezó a bailar en mi salón porque estaba muy entusiasmado con el segundo movimiento, y entonces me dio un abrazo”.²

La contribución de Stoltzman al proceso creativo de Rautavaara consistió principalmente en contestar preguntas técnicas que el compositor hacía al clarinetista, especialmente sobre aquellos aspectos del clarinete que le preocupaban, como por ejemplo, las notas más agudas –sobre las que afirmó no estar seguro–, los sonidos graves y cuestiones relacionadas con el fraseo. Sin embargo, en algunos aspectos concretos del material musical creado por Rautavaara, la influencia de Stoltzman fue determinante. En primer lugar, el compositor contó que Stoltzman le había confesado no ser muy aficionado a los multifónicos y que prefería sustituirlos por una técnica extendida que dominaba, el doble picado. El análisis de la partitura demuestra que el compositor se adaptó a la preferencia de Stoltzman en este aspecto.³ En segundo lugar, Rautavaara explicó que, en un momento determinado de la composición, decidió incluir una cadencia y que esta fuese compuesta por el propio clarinetista. En este caso, la decisión de Rautavaara amplió el rango de acción natural de un intérprete en el desarrollo del material de una obra contemporánea.

3.5.3 Libertad interpretativa

Rautavaara explicó con mucha claridad su valoración de la autonomía interpretativa. No solo aprecia la contribución propia del instrumentista a la interpretación de sus obras, sino que afirmó estar contento solo “cuando un intérprete encuentra modos de crear algo propio”.⁴ Por otro lado, con respecto a los factores que favorecen el tipo de interpretaciones que él considera satisfactorias, Rautavaara resaltó la personalidad del intérprete, y los conocimientos que este posea sobre el lenguaje del compositor y su tradición musical.

² *Ibid.*, pp. 421-422.

³ Véase la sección 2.3.

⁴ *Ibid.*, p. 414.

Con respecto a la personalidad, a modo de ejemplo, nombró al barítono Jorma Hynninen⁵ como uno de los intérpretes más adecuados para sus óperas, no solo por la belleza de su voz, sino por la magnitud de su personalidad artística, determinada por un fuerte carácter. En lo que se refiere al segundo factor, a lo largo de la entrevista quedó de manifiesto la obligación que para Rautavaara tiene todo intérprete en cuanto a la adquisición de conocimientos sobre el lenguaje compositivo y la tradición del autor de la obra que se va a ejecutar. El compositor ilustró esto con la siguiente anécdota:

Un ejemplo es [...] *Canción de nuestro tiempo*... era una pieza coral grande, y era [...] Tokyo, una escuela japonesa [...] cuando escuché esa interpretación... no entendieron nada [...]. Cantaron las notas como estaban y las dinámicas como estaban, el tempo estaba bien pero no entendieron nada.⁶

No obstante, lejos de ser dogmático, Rautavaara reconoció que pueden darse casos en los que la interpretación de una pieza esté alejada de la intención original del compositor y que aun así el resultado sea aceptable, ya que hay obras que pueden ofrecer posibilidades interpretativas diversas, como por ejemplo su *Cantus Arcticus* (1972).⁷

Llegados a este punto, hay que señalar que el pensamiento de Rautavaara sobre los límites de la libertad del intérprete con respecto a la partitura y las intenciones del autor es más complejo de lo que pueda parecer en un primer momento, a raíz de una lectura superficial de ciertas declaraciones. Si un intérprete considera que algún aspecto de la obra podría ser más satisfactorio alejándose de lo escrito en la partitura, Rautavaara asegura que daría su consentimiento, siempre y cuando esta autonomía interpretativa se ejerza dentro de unos límites. Por ejemplo, el compositor admitió que en multitud de ocasiones, después de escuchar a un intérprete, llegó a tomar la decisión de cambiar el tempo que originalmente había pensado, especialmente cuando se trata de

⁵ Jorma Hynninen es un bajo-barítono finés nacido el 3 de abril de 1941 en Leppävirta, Finlandia. Distinguido recitalista y liederista formó parte de la compañía de la *Finnish National Opera*. Se destacó en óperas de compositores clásicos y contemporáneos de Finlandia como Sallinen, Rautavaara, Madetoja, Merikanto y otros, <https://www.ondine.net/?lid=en&cid=3.2&oid=291>, última consulta: 2.11.2015.

⁶ RAUTAVAARA, *op. cit.*, p. 421.

⁷ *Ibid.*, pp. 418-419.

ensayos. Según continuó explicando, el problema viene cuando la propuesta del intérprete no tiene lógica, como en el siguiente caso:

Uno de sus movimientos [de *Magnificat*] tenía la medida metronómica, [...] y aún así era [...] mucho más rápido. Entonces, dije [al director del coro]: “¿Has visto la medida metronómica?” Y me respondió: “Sí, pero pone *circa*” [...] Era tan diferente que le dije: “es otra pieza [...]. Es el único movimiento lento en *Magnificat* y si lo haces tan rápido no [tiene sentido].”⁸

Rautavaara también reconoció que es consciente de la tendencia natural que algunos directores demuestran al ejecutar movimientos más lentos de lo indicado en la partitura mientras otros, en cambio, los prefieren más rápidos. En ambos casos, confesó sentirse flexible y dispuesto a aceptar un cierto margen de libertad porque, a su juicio, el hecho de tomar decisiones de este tipo es un aspecto necesario de una interpretación musical satisfactoria: “Creo que es importante para el intérprete tener esta libertad, para hacerle sentir como en casa con la obra, de lo contrario habrá distancia”.⁹ Asimismo, a la pregunta de si estaría dispuesto a aceptar que Stoltzman hubiese cambiado alguna articulación en la partitura original del Concierto para clarinete por considerarla más adecuada, Rautavaara contestó que le parecería sensato.

No cabe duda de que Rautavaara es un compositor muy atento a las lecciones que puede aprender de las interpretaciones musicales de sus obras, ya sea por su propio análisis de las mismas, o basándose en los comentarios y sugerencias de los intérpretes. Según explicó, después de los primeros ensayos de su ópera *Thomas*, decidió introducir algunos cambios en el texto a propuesta del cantante principal, Matti Piipponen, por considerar que había palabras en el texto original que eran demasiado difíciles de cantar en el registro agudo. Es más, Rautavaara hizo extensible esta actitud a las indicaciones dinámicas, afirmando que en determinados casos puede considerar la introducción de cambios tras una experiencia interpretativa que le convenza de ello, bien por resultar desacertadas o bien por funcionar mejor bajo la perspectiva de un intérprete concreto. El único requisito indispensable para que estos cambios se hagan efectivos es que respeten la lógica de la composición.¹⁰ De hecho, esta fue la idea más reveladora a la hora de

⁸ *Ibid.*, p. 413.

⁹ *Ibid.*, p. 414.

¹⁰ *Ibid.*, p. 415.

entender las restricciones y libertades que Rautavaara entiende como correctas en una interpretación musical: cuando un intérprete ejerce su autonomía separándose en algún aspecto de la partitura, la clave reside en si tiene o no sentido desde el punto de vista de la composición. Esto nos remite, de manera muy obvia, a la idea de un instrumentista reflexivo y sensible con las categorías estéticas de la composición y la tradición en la que esta se inserta.

3.6 **Richard Stoltzman**

3.6.1 **Breve apunte biográfico**

Aunque nació en Omaha, Nebraska, Richard Leslie Stoltzman (n. 1942) pasó los primeros años de su vida en San Francisco, ciudad en la que comenzó su educación musical básica bajo la supervisión de su padre, un humilde ferroviario aficionado al jazz que le enseñó a tocar el saxofón. Tras mudarse a Cincinnati, completó todas las etapas de su educación musical hasta acceder a la Universidad de Ohio, institución donde se licenció en las especialidades de música y matemáticas. A continuación, Stoltzman obtuvo su título de máster bajo la tutela del clarinetista Keith Wilson en la Universidad de Yale. Prosiguió su formación en la Universidad de Columbia, donde obtuvo el título de doctor bajo la supervisión de Kalmen Opperman.¹

Paralelamente, Stoltzman participó desde muy joven en el prestigioso Festival de Música de Marlboro, un curso estival de formación clásica celebrado en el estado de Vermont, en el cual coincidió con figuras destacadas de la interpretación como Rudolf Serkin, Pablo Casals, Marcel Moyse y muchos otros artistas que influyeron en su personalidad musical. Además, fruto de las diez ediciones de este festival en las que participó, Stoltzman fundó el grupo de música de cámara TASHI, con el que grabó más de cuarenta discos a lo largo de su carrera.

Hoy en día Stoltzman es considerado uno de los clarinetistas más prestigiosos a nivel internacional. Esto le ha permitido tocar como solista con orquestas y directores como James Levine y la Filarmónica de Nueva York, Christoph von Dohnányi y la Orquesta de La Scala, Riccardo Chailly y la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín, Raymond Leppard y la Orquesta de Cámara Inglesa o André Previn y la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Además, su compromiso con la música contemporánea ha sido otro de los factores que impulsaron su carrera, con estrenos de obras compuestas por compositores emblemáticos como Steve Reich, Tōru Takemitsu y Einojuhani Rautavaara, cuyo Concierto para clarinete, estrenado por Stoltzman, estudiamos en la presente tesis doctoral.

¹ <http://www.richardstoltzman.com/bio/>, última consulta: 20.05.2015.

3.6.2 Contexto de la entrevista

La entrevista a Stoltzman tuvo lugar en la madrugada, hora española, del día 15 de enero de 2014, mediante una conversación telefónica que atendió desde su casa en Boston. En todo momento, Stoltzman se mostró feliz de poder compartir sus vivencias durante la composición del Concierto para clarinete de Rautavaara, de quien no tuvo más que palabras de elogio, y así como de explicar sus opiniones sobre la libertad interpretativa. Además, gracias al gran nivel de precisión y detalle de sus respuestas, Stoltzman aportó uno de los testimonios más esclarecedores de esta tesis.

3.6.3 Interacción durante el proceso de composición

La historia que condujo a la creación del Concierto para clarinete comenzó cuando el reputado abogado neoyorquino, Theodore H. Friedman, escuchó en la radio una pieza de Stravinsky que había sido dedicada a la memoria de un ser querido. Según Stoltzman, esto inspiró a Friedman, que decidió encargar una concierto para clarinete a la memoria de su madre, a quien recordaba con cariño ahorrando dinero para pagar sus clases de clarinete cuando tenía ocho años.

Friedman contactó con Frank Solomon, representante del clarinetista, y así fue como comenzó la búsqueda de un compositor al que encargar la composición de un concierto para clarinete. Stoltzman se dedicó a escuchar sistemáticamente a una treintena de compositores, y acabó eligiendo a Rautavaara, convencido de que su música poseía la cualidad melódica que buscaba.²

Acto seguido, comenzaron las negociaciones con el compositor finlandés. Este, antes de aceptar el encargo, propuso un encuentro con el clarinetista en Nueva York, ciudad a la que tenía previsto viajar para asistir a un concierto en el que la Orquesta de Filadelfia interpretaría su Sinfonía nº 7 en el Carnegie Hall. En aquel encuentro, Rautavaara confesó no estar completamente seguro de tener un gran interés por el clarinete, y explicó que necesitaría oír tocar a Stoltzman para saber si su sonido, su forma de tocar y el propio instrumento le atraían suficientemente como para componer un concierto. Stoltzman envió a Rautavaara grabaciones suyas a petición del compositor

² STOLTZMAN, Richard. Entrevista, Anexo C, p. 432.

para ayudarle en su decisión.

Después de medio año, fue posible concertar dos encuentros más con Rautavaara –en su casa de Helsinki–, a los que el compositor acudió de manera totalmente inesperada con un borrador del primer movimiento del Concierto para clarinete. Tras aquella sesión de trabajo, en la que pudo escuchar a Stoltzman en directo, Rautavaara confesó que no estaba satisfecho con la forma en que había utilizado el clarinete y que quería empezar todo de nuevo, pensando más en un nuevo punto de partida, el sonido de Stoltzman.³

Con respecto a la influencia que Stoltzman pudo tener en la composición del Concierto para clarinete en cuestiones de tipo técnico, este citó tres ejemplos que resultan ilustrativos. En el primer caso, Rautavaara no estaba absolutamente convencido de un extracto musical que había compuesto en el primer movimiento porque, según decía, le sonaba “demasiado fluido” y lo quería “más vivo”.⁴ Gracias a una demostración práctica, Stoltzman persuadió al compositor de que aquel pasaje únicamente necesitaba un tipo de articulación más corto.

El segundo ejemplo resulta particularmente interesante por el impacto que tuvo en la forma final de la obra. A pesar de que no siempre podía asistir a las actuaciones de Stoltzman fuera de Finlandia, Rautavaara escuchó en la radio su interpretación del Concierto para clarinete en Londres. Después de aquel concierto, el compositor pidió al clarinetista que viajara a Helsinki para hablar sobre su interpretación, lo que naturalmente intranquilizó a Stoltzman. Una vez en Helsinki, únicamente le transmitió su preocupación por la duración de la pausa entre el segundo y tercer movimiento, ya que la partitura indica *attacca*. Stoltzman le explicó que había necesitado recuperarse después del esfuerzo del segundo movimiento y le sugirió añadir una introducción al tercero que le proporcionase unos segundos de descanso. Así pues, según afirmó el clarinetista: “esta idea de una introducción [al tercer movimiento], [está sacada] de mis pensamientos”.⁵

Finalmente, Rautavaara había escrito un *Re* sostenido sobreagudo en el tercer movimiento sin estar seguro de cuáles eran los límites del clarinete en ese registro.

³ *Ibid.*, pp. 435-436.

⁴ *Ibid.*, pp. 440-441.

⁵ *Ibid.*, p. 442.

Stoltzman le explicó que, aunque aquel Re sostenido era posible, su ejecución no era nada agradable en un clarinete, especialmente sobre una nota breve. El compositor decidió resolver la situación convirtiéndolo en un sonido largo y añadiéndole un ritmo de tom-tom con el que conseguía respetar el carácter del pasaje.⁶

Cuando Stoltzman escuchó por primera vez la orquestación, quedó gratamente sorprendido al comprobar que tenía mucho que ver con el contenido de las conversaciones que había mantenido con Rautavaara.⁷ En primer lugar, había secciones enteras que incluían vibráfono, inspiradas en aquellas conversaciones en las que el compositor había confesado apreciar la forma en que Benny Goodman usaba el vibráfono en su música –curiosamente Goodman había ayudado a Stoltzman al comienzo de su carrera–. En segundo lugar, el clarinetista descubrió que había algunas partes del concierto en las que abundaba el arpa, precisamente porque en aquellos encuentros había mencionado que a su madre le fascinaba particularmente el Concierto para clarinete de Copland por la presencia del arpa. En tercer lugar, a Stoltzman le sorprendió gratamente que Rautavaara hubiese creado un gran solo para clarinete bajo. El clarinetista no se había mostrado muy entusiasmado ante la idea del compositor de que la parte solista incluyese el clarinete bajo (instrumento en el que Stoltzman no se considera un especialista) y entendió que esta había sido la manera en que el compositor había conseguido lo que quería sin forzarle a hacer aquello con lo que no se sentía cómodo.

De cualquier modo, el caso más dramático de influencia por parte de Stoltzman en la partitura final del concierto consistió en que Rautavaara hizo algo muy inusual en música contemporánea: le pidió que él mismo escribiera la cadencia del concierto. Stoltzman contó que, mientras practicaba el Concierto para clarinete en su habitación de hotel en Hong Kong, le llamó la atención que Rautavaara no hubiese pensado en una cadencia, así que le llamó para preguntarle si tenía intención de añadir una. Después de pensar un momento al teléfono, el compositor le propuso lo siguiente: “Te diré una cosa [...] ¿por qué no escribes tú una cadencia?”⁸ Esto sorprendió a Stoltzman sobre manera, pero aceptó el reto. El clarinetista contó que para componer la cadencia se inspiró en

⁶ *Ibid.*, p. 445.

⁷ *Ibid.*, p. 434.

⁸ *Ibid.*, p. 437.

ideas del primer movimiento y que además usó técnicas extendidas ajustadas a sus habilidades como clarinetista –evitó los multifónicos e incluyó escalas cromáticas y dobles picados–. Sus comentarios respecto al proceso de composición de la cadencia fueron los siguientes:

Así que fui a la música, [...] tomé algunos intervalos y jugué con ellos [...] improvisé sobre los intervalos [...] hice la notación de todo y luego básicamente me dediqué a moverlos, tratando de formar una secuencia de ideas que condujesen finalmente al... [...] donde se une con el clarinete bajo.⁹

Una vez concluyó su cadencia se la envió a Rautavaara, que dio su consentimiento haciendo el siguiente comentario, según explicó Stoltzman en su entrevista: “‘Está bien [...] es tu cadencia, y tú eres el que toca la pieza’”.¹⁰

A pesar de haber compuesto su propia cadencia, Stoltzman se mostró especialmente prudente en sus declaraciones sobre el papel que los intérpretes pueden jugar en el proceso creativo de los compositores, insistiendo en que el privilegio de colaborar con ellos no debe ser confundido con la distorsión de una actividad creativa independiente como la composición, según aclaró en el siguiente comentario: “No se puede pedir a un compositor: ‘¿podría escribir algo bonito?’, o ‘¿puedes escribir algo que sea técnicamente complicado?’, o ‘¿puedes escribir algo que sea accesible al común de los mortales?’”¹¹

3.6.4 Libertad interpretativa

Stoltzman reconoció que, en el ámbito de la libertad interpretativa, se ha encontrado con dos tipos de compositores con los que ha colaborado. Por un lado, citó a aquellos que conceden cierto grado de autonomía interpretativa, ya que quieren que los intérpretes relacionen la partitura “con la vida, la expresión y el tiempo”.¹² En estos casos, según Stoltzman, los intérpretes deben usar esa libertad con prudencia y meditar

⁹ *Ibid.*, p. 438.

¹⁰ *Ibid.*, p. 439.

¹¹ *Ibid.*, p. 433.

¹² *Ibid.*, p. 452.

si lo que hacen complace al compositor.¹³

Por otro lado, hay otros compositores que son mucho más restrictivos, tomando como ejemplo su experiencia con Steve Reich (n. 1936). Stoltzman contó que durante la grabación de *New York Counterpoint* (obra escrita para él), el compositor se quejó repetidas veces de las sutilezas creativas que el clarinetista añadía a cada frase musical porque, según decía, su música no hacía énfasis en las líneas individuales sino en los bloques sonoros. Stoltzman admitió que acabó reconociendo que Reich tenía razón.

En ambos casos, Stoltzman solo justificó la libertad interpretativa en la medida en que su resultado final se ajuste a la música que el compositor escribió, definiendo a los intérpretes simplemente como “actores de lo que el compositor vivo escribió”,¹⁴ aunque también como agentes que tratan de conseguir “ese sentimiento en el que el compositor cree”.¹⁵

Cuando, dentro de la entrevista, intentamos que concretara cuáles son para él los márgenes de autonomía interpretativa admisibles más allá de las indicaciones generales ya explicadas, Stoltzman aludió a la notación musical de la partitura y a la estética del periodo histórico en el que la música fue creada, ya que proporciona información importante que el intérprete debe tener en cuenta al tomar decisiones interpretativas. En cualquier caso, Stoltzman fue claro al matizar que todas estas limitaciones no deben ser entendidas como un elemento de carácter negativo, sino más bien como realidades que deben motivar al intérprete a ser más perspicaz.¹⁶ A modo de ejemplo, explicó dos casos basados en su propia experiencia. Stoltzman expuso lo desconcertante que le resulta la amplitud de significado de la palabra “*espressivo*” en Brahms. El clarinetista opinó que no es que el compositor alemán estuviese preocupado por la expresividad de los intérpretes de su obra, sino que, con ayuda de esta indicación, intentaba incitarles a la reflexión sobre lo que sucede en la partitura. Por otra parte, Stoltzman apuntó a la abundancia de indicaciones interpretativas en las partituras de Alban Berg, como otra forma de proyectar aquel mismo mensaje de Brahms. Es decir, su escritura excesiva en detalles solo muestra algunas ideas de cómo se podría tocar su música, pero lo que

¹³ *Ibid.*, p. 453.

¹⁴ *Ibid.*, p. 442.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 451.

realmente pretende, según Stoltzman, es que sea el intérprete el que consiga que su música “cobre vida”.¹⁷

Por último, Stoltzman mencionó la personalidad y la espontaneidad como dos elementos que forman parte de la interpretación. Con respecto al primero —es decir, aquellas características inherentes al intérprete que hacen que este, por su formación, su educación o su naturaleza, tome decisiones interpretativas concretas—, Stoltzman puso como ejemplo la versión que hizo del Concierto para clarinete y orquesta de Mozart con la Orquesta de la Radio de Berlín. Al finalizar aquella actuación se le acercó uno de los clarinetistas de la orquesta y le dijo:

La manera en que has tocado Mozart esta noche no es como yo lo habría hecho y tampoco la manera en que la gente normalmente siente que es la forma correcta de tocarlo, pero lo has hecho, creo, como dijo este profesor, es decir, lo tocaste con atrevimiento, con un poco de humor a veces, quizás con palabras subidas de tono, lo que sea, pero sonaba a Mozart.¹⁸

Stoltzman apreció sinceramente aquel comentario porque no solo era consciente de que sonaba distinto a los grandes clarinetistas alemanes, sino que, además, se esforzaba por tocar como un clarinetista americano del siglo XXI. En este sentido, afirmó: “Me di cuenta de que nuestros instintos tienen que ir a la par de nuestros puntos de vista”.¹⁹

En lo que se refiere a la espontaneidad —esto es, aquellas decisiones que un intérprete toma sin un cálculo previo—, Stoltzman recordó los diferentes tipos de rubato que llegó a introducir en las diferentes versiones que hizo del Concierto para clarinete bajo la dirección de Leonard Slatkin, añadiendo que podía tratarse de algo tan simple como una pausa más evidente o una dinámica más suave antes de una nueva sección.²⁰

Podemos concluir que el pensamiento de Stoltzman en lo que se refiere a la influencia de la personalidad del músico y su espontaneidad en una interpretación es perfectamente coherente con una visión muy clara de los límites de la autonomía interpretativa y siempre se encuadra dentro de un estudio y seguimiento muy serio de

¹⁷ *Ibid.*, p. 450.

¹⁸ *Ibid.*, p. 452.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 454.

las indicaciones de la partitura, y la tradición musical y el estilo en el que se enmarca la obra.

3.7 Helmut Lachenmann

3.7.1 Contexto de la entrevista

La entrevista a Lachenmann tuvo lugar el 20 de marzo de 2014 en el Conservatorio de Música de Stuttgart, el centro educativo donde recibió su formación musical superior y donde más tarde fue profesor de composición. En todo momento, el compositor se mostró cómodo respondiendo a las preguntas que se le hacían y abierto a reflexionar sobre los temas tratados. A lo largo de la entrevista tuvo una actitud generosa que facilitó la recopilación de un testimonio magnífico.

3.7.2 Interacción durante el proceso de composición

Lachenmann comenzó la entrevista haciendo una descripción amplia del proceso creativo que dio lugar a la composición de *Dal niente*. De hecho, empezó explicando su propia evolución como compositor, dada la relevancia de esta evolución en la creación de esta obra.¹

En su opinión, una obra anterior como *temA* (1968), ya representaba dos de los principios más característicos de su *musique concrète instrumentale*, es decir, la voluntad de escribir música tomando la realidad sonora instrumental como elemento básico (en lugar de melodías, armonías y formas musicales tradicionales) y el esfuerzo por provocar en el oyente una escucha más atenta. En este contexto, Lachenmann nombró tanto *Pression* (1969-70) como *Guero* (1970) porque, junto a *Dal niente*, fueron las primeras obras en las que enfatizó la manera en que se produce el sonido, más que el modo en que este es percibido –revirtiendo la jerarquía tradicional– y, por lo tanto, representan el germen de su *musique concrète instrumentale*:

Para mí escribir música significa desarrollar nuevas categorías en cada pieza [...] *Pression*, el título dice: “escucha las diferentes formas de presión [con] un arco [...] Otro título fue *Guero*, para piano, [...] ¡el *glissando* puede ser tan lento! [...] puedo escuchar hasta elementos aislados.”²

¹ La formación musical de Lachenmann, así como las características de su obra han quedado explicadas en la sección 1.4

² LACHENMANN, Helmut. Entrevista, Anexo C, p. 459.

Lachenmann admitió que mayormente veía al clarinete como un instrumento pobre en recursos sonoros. Por esta razón, decidió añadir a la obra componentes musicales adicionales –el silencio, el *pianissimo*, los sonidos largos y el movimiento– que ayudasen a compensar dichas limitaciones, porque, según confesó, “el clarinete era [...] un paraíso y era [...] una prisión, al mismo tiempo”.³ De hecho, *Dal niente* combina sonidos puros y ruidos, como al principio de la obra, cuando suena “como la radio, que es en *pianissimo*”,⁴ y como cuando el solista respira como un animal y “se oye lo que hacen los dedos y el diafragma”.⁵

Por consiguiente, *Dal niente* no solo representa un conjunto de técnicas extendidas que aparecen y desaparecen de una forma histérica, sino que es una obra configurada por mecanismos sonoros que potencian la eficacia del instrumento y que refuerzan la idea de su *musique concrète instrumentale*, como silencios llenos de tensión, cargados de energía y sonidos largos rotos por interferencias puntuales. Precisamente por estos elementos tan sutiles, Lachenmann advirtió que *Dal niente*, igual que *Guero* y *Pression*, funciona mucho mejor en auditorios pequeños, donde los efectos acústicos delicados pueden ser percibidos con claridad. Esta reflexión dio paso a la pregunta de si *Dal niente* se beneficia con la amplificación del sonido, que el compositor respondió de la siguiente manera: “a veces la gente amplifica [los clarinetistas] pero no es más interesante porque no oyes el instrumento, se oye un altavoz”.⁶

Lachenmann recordaba perfectamente las circunstancias que rodearon el inicio y desarrollo de su relación profesional con el clarinetista para el que escribió *Dal niente*, Eduard Brunner (1939-2017), con quien desarrolló un proceso de colaboración para la generación del material musical que posteriormente utilizó en dicha obra.

En primer lugar, Lachenmann coincidió con Brunner en afirmar que se conocieron en Múnich,⁷ en un concierto donde se interpretaba una obra que había escrito recientemente (*Trio Fluido* para clarinete, viola y marimba, 1966/68). A continuación destacó la rapidez con que el clarinetista le pidió una pieza para clarinete, así como la facilidad con que él asumió el reto. En segundo lugar, Lachenmann aseguró

³ *Ibid.*, p. 466.

⁴ *Ibid.*, p. 460.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 467.

⁷ Véase la sección 3.8.

que, a pesar de que Brunner pudo probar algunos extractos musicales que luego emplearía en *Dal niente*, la mayor parte de su colaboración consistió en la experimentación sonora. Después de mucho trabajo, Lachenmann y Brunner no solo consiguieron elaborar una larga lista de técnicas extendidas ya conocidas, sino que también desarrollaron muchos otros efectos que, aunque técnicamente factibles, eran desconocidos en el mundo del clarinete. A modo de anécdota ilustrativa, explicó lo siguiente: “quizás por casualidad, intentó [...] un *slap* [...]: ‘¿puedes hacer más de esto? ¿Cuánto de agudo lo puedes hacer? Y, ¿Puedes hacerlo más suave y más suave?’”⁸

Por otra parte, el uso de estas técnicas instrumentales inéditas trajo consigo el problema de cómo escribirlas de tal manera que pudiese recordarlas en el momento de la composición y trasladarlas a la partitura. Lachenmann manifestó que lo que al principio parecía un problema finalmente se reveló como una ventaja, ya que las dificultades para preservar estos nuevos recursos técnicos contribuyeron positivamente a su propio desarrollo.

Finalmente, una vez *Dal niente* estuvo concluida, no hubo más encuentros entre compositor y clarinetista, y tampoco se dieron conversaciones sobre posibles ambigüedades en la escritura que pudiesen derivar en la introducción de cambios. En este sentido, Lachenmann aseguró que “[todo] estaba claro para él, [...] le diría algo a cualquier músico excepto a [Brunner]”.⁹

En cualquier caso, Lachenmann quiso resaltar el papel de Brunner en el proceso creativo de *Dal niente*, con elogios hacia sus habilidades como clarinetista y con muestras de admiración hacia su buena disposición. Según el compositor, Brunner demostró ser un profesional extraordinario en todo momento, capaz de controlar la respiración y todo tipo de formas de tocar el instrumento, con boca estrecha, con boca abierta, soplando, inhalando y todo tipo de ruidos con “r”, entre otros muchos recursos.¹⁰ Es más, el compositor aseguró que Brunner fue capaz de comprender su música en un momento en el que intentaba la difícil tarea de mostrar al oyente una nueva forma de escuchar. Y, por si esto no fuera suficiente, el clarinetista le confesó que tocar una pieza como *Dal niente* era para él una gran aventura. Lachenmann se mostró

⁸ LACHENMANN, *op. cit.*, p. 463.

⁹ *Ibid.*, p. 469.

¹⁰ *Ibid.*, p. 466.

convencido de que este entusiasmo convirtió a Brunner en un compañero ideal, capaz de ayudarlo a correr riesgos donde otros clarinetistas no hubiesen podido.¹¹ Sin embargo, también afirmó que la pasión de Brunner por *Dal niente* nunca le incitó a opinar sobre aspectos musicales o compositivos que no le correspondían: “Musicalmente, creo [que había] demasiado respeto, [nunca llegó a] decir: “quiero esto” o “quiero más pausa” o “quiero tener más...”.”¹²

3.7.3 Libertad interpretativa

En lo que se refiere a los límites de la libertad interpretativa, el testimonio de Lachenmann resultó muy claro y lúcido. Reconoció no comprender el sentido de aquellas obras que proporcionan opciones a los intérpretes (aunque admitió haber escrito alguna) porque la toma de decisiones en estos casos suele ser arbitraria y se resiente el sentido estético de la obra. Como ejemplo citó la siguiente anécdota sobre un concierto para piano de John Cage: “Cuando oyó la primera interpretación [...] Cage dijo: ‘debería encontrar [algo para que] los músicos [se sientan] libres sin [...] llegar a ser estúpidos’”.¹³

En lo que respecta a su propio proceso de creación, Lachenmann explicó que en ocasiones cambiaba cosas de manera espontánea mientras escribía una pieza, ya que esa era su prerrogativa como compositor. Sin embargo, con respecto a los instrumentistas, afirmó que el límite de cualquier interpretación reside en las intenciones del compositor y la partitura. Así pues, el compositor admitió que podría imaginar a Brunner aconsejándole, durante el proceso de composición, cambiar *slaps* por sonidos tradicionales en *Dal niente* –siempre y cuando existiese una razón técnica–, pero en ningún caso permitiría que un intérprete alterase la partitura.¹⁴

Lejos de simplificar el debate sobre la autonomía interpretativa, Lachenmann consideró que es necesario precisar los márgenes de libertad interpretativa, más allá de pedir una lectura correcta de la partitura. En este sentido, defendió que dichos límites

¹¹ *Ibid.*, p. 468.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 475.

¹⁴ *Ibid.*, p. 476.

deberían estar amparados por cualidades como la reflexión, la sensibilidad y el afán del intérprete por explorar la riqueza musical de una obra. En función de estos criterios, un intérprete puede decidir hacer una nota más larga o una pausa más intensa.¹⁵

Finalmente, Lachenmann recalcó la importancia del concepto de autenticidad. El compositor desarrolló esta idea argumentando que cualquier tipo de libertad interpretativa siempre tiene que estar regida por la honestidad con respecto a la obra que se ejecuta, y no por la ambición de mostrarse como intérpretes singulares.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, p. 474.

¹⁶ *Ibid.*, p. 464.

3.8 Eduard Brunner

3.8.1 Breve apunte biográfico

De los clarinetistas que participaron en la presente tesis doctoral, el suizo Eduard Brunner (1939-2017) fue el más longevo de todos ellos y probablemente aquel con la carrera profesional más dilatada. En el momento de la entrevista, continuaba haciendo conciertos como solista y músico de cámara, y desarrollando una actividad pedagógica regular como profesor invitado. Desafortunadamente, Brunner falleció antes de concluir esta investigación doctoral, el 27 de abril de 2017, a la edad de 77 años.

Su trayectoria musical resulta llamativa por un compromiso interpretativo y pedagógico modélicos. Brunner fue, durante más de treinta años, primer clarinete en la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, considerada como una de las mejores orquestas de Alemania y como la mejor orquesta de radio del mundo. Además, su carrera como pedagogo también fue muy productiva, siendo durante muchos años profesor de clarinete y música de cámara en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Saarbrücken y desempeñando la labor de profesor invitado en varios centros internacionales (como, por ejemplo, la Escuela Superior de Música Reina Sofía, en Madrid).

Su contribución a la música contemporánea fue muy importante dado los numerosos conciertos y, sobre todo, estrenos de obras que ahora forman parte del repertorio para clarinete: *Dal niente* y *Accanto* de Helmut Lachenmann, Concierto para clarinete de Isang Yun, Concierto para clarinete de Edison Denisow y Concierto para clarinete de Jean Françaix, entre otros. El impacto de Brunner en la música de vanguardia del último tercio del siglo XX está especialmente relacionado con sus cualidades artísticas y personales, que van más allá de su evidente habilidad como instrumentista, y que quedaron plasmadas tanto en sus comentarios como en los de Lachenmann en sus respectivas entrevistas. Por último, la discografía de Brunner es amplísima e incluye la grabación de unas 250 obras.

3.8.2 Contexto de la entrevista

La entrevista a Brunner tuvo lugar a primera hora del día 25 de abril de 2015 mediante una comunicación telefónica que atendió desde su casa en Múnich. En todo momento, Brunner se mostró satisfecho de poder transmitir sus conocimientos sobre la interpretación de *Dal niente* y sobre el proceso de composición de Lachenmann, del que fue testigo de excepción. Es más, dio la impresión de estar entusiasmado por participar en una investigación que incluye a su amigo Lachenmann, un compositor al que confesó estimar profundamente.¹ Sin duda, esta actitud positiva contribuyó a que Brunner aportase un testimonio abundante y rico en el que pudo plasmar su extraordinario nivel de compromiso con la creación musical de nuestro tiempo, tal y como dejó patente con sus propias palabras: “para mí es importante dar a tanta gente como sea posible mis ideas sobre este compositor y sobre esta pieza, así que, esto es lo que yo puedo hacer o lo que yo tengo que hacer”.²

3.8.3 Interacción durante el proceso de composición

Una constante durante toda la entrevista fueron las generosas y entrañables muestras de admiración de Brunner hacia Lachenmann. No hay ninguna duda de que su relación profesional dio lugar a una profunda y duradera amistad.

La primera vez que Brunner coincidió con Lachenmann fue en Múnich, en un concierto en el que interpretaba su *Trio Fluido* para clarinete, viola y percusión (1968).³ Tras este primer encuentro, el clarinetista no esperó mucho tiempo antes de pedirle al compositor una obra para clarinete solo. Este aceptó de buen grado su propuesta porque consideró que llegaba en un momento creativo muy oportuno para él, ya que por aquel entonces trabajaba en una serie de obras que estaban pensadas para instrumento solo

¹ BRUNNER, Eduard. Entrevista, Anexo C, p. 490.

² *Ibid.*, p. 499.

³ *Trio Fluido* fue la única de las piezas de Lachenmann que incluyen clarinete como voz importante que no está dedicada a Eduard Brunner. Después de *Dal niente* Lachenmann compuso un concierto para clarinete y orquesta (*Accanto*) y un trío para clarinete, violonchelo y piano (*Allegro Sostenuto*), las tres dedicadas a Brunner y escritas para él. Véase la sección 1.4.

(*Intérieur*).⁴ Además, en dicha serie Lachenmann tenía como meta el análisis del proceso de producción del sonido, primero en la percusión (*Intérieur I*) y luego en el violonchelo (*Pression*), y vio en el clarinete la posibilidad de añadir un tercer instrumento que, por su posibilidades expresivas al límite de la audibilidad, podría resultarle muy interesante.

A partir de entonces Brunner contó que se celebraron una serie de sesiones de trabajo, mayoritariamente en su casa, aunque también en la casa del compositor. Según explicó, Lachenmann acudía a estos encuentros con un número considerable de ideas, fundamentalmente relacionadas con sonoridades extremadamente suaves –sonidos que aparecen de la nada (*Dal niente*)– y con sonoridades acompañadas de aire –que exploraban el origen del sonido del clarinete–. En este sentido Brunner manifestó lo siguiente:

Vimos todo aquello que era posible y él [Lachenmann] estaba especialmente preocupado por este signo [esta característica] del clarinete, cuando el sonido empieza a irse [y también cuando] un sonido bonito de clarinete empieza a existir [...] cuando el sonido empieza, aparece *Da niente*... de la nada.⁵

Como apunte, Brunner añadió que este método de trabajo, consistente en interrogar a los músicos sobre las posibilidades sonoras de sus instrumentos, fue una constante en la carrera de Lachenmann. Para poner un ejemplo, citó el caso de su única ópera, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990-96): “Cuando no estaba completamente seguro... preguntaba a la gente [de la orquesta]: ‘¿es esto posible?’”⁶ Según reveló a continuación, la razón por la que el compositor elegía esta forma de trabajar tan exhaustiva tenía que ver con un método de trabajo muy personal. Dicho método consistía en distinguir lo que era de lo que no era instrumentalmente posible, para luego introducir aquellos efectos que mejor se ajustasen a sus ideas musicales. Al

⁴ La serie *Intérieur* está compuesta por: *Intérieur I* para percusión solo (1966), *Pression* para violonchelo solo (1969) y *Dal niente (Intérieur III)* para clarinete solo (1970). Véase la sección 1.4.

⁵ BRUNNER, *op. cit.*, p. 485.

⁶ *Ibid.*, p. 488.

respecto Brunner añadió lo siguiente: “Tenía, por supuesto, una idea muy clara de lo que quería saber –sobre lo que era técnicamente posible o no era posible–”.⁷

Continuando con su descripción del proceso de generación de material, Brunner contó que su aportación al mismo consistió fundamentalmente en el desempeño de dos tareas: por un lado, comprobar si lo que Lachenmann componía era posible y, por otro, encontrar soluciones adecuadas a sus ideas. Así pues, Brunner explicó que hubo ocasiones en las que el compositor se presentaba en su casa proponiendo pequeños extractos musicales para verificar su viabilidad y otras muchas en las que se limitaba a describir algún efecto para intentar encontrar algún recurso instrumental nuevo. En este último caso, Brunner describió momentos en los que surgieron por accidente sonidos y efectos, tan desconocidos como interesantes, que Lachenmann acabaría utilizando en *Dal niente*. Para explicarse citó el siguiente caso: “antes de la coda, [...] es algo [...] con *flutterzunge*... y esto fue un accidente”.⁸

Brunner valoró el impacto del estilo musical de Lachenmann en el mundo de la composición contemporánea como una auténtica revolución. En su opinión, en un momento en el que muchos compositores (como Boulez) intentaban encontrar nuevos sonidos y nuevas formas de hacer música, Lachenmann descubrió un estilo compositivo original, basado en el ruido como material básico, y comprometido con un nuevo tipo de escucha más atenta (lo que él mismo denominó como “*musique concrète instrumentale*”). Brunner se mostró convencido de que un cambio tan brusco en el pensamiento musical de su tiempo no hubiese sido posible sin la habilidad intelectual de un pensador como Lachenmann, capaz de crear un sistema musical radicalmente diferente.

En lo que se refiere a su influencia en el resultado final de *Dal niente*, Brunner se mostró siempre muy prudente, asegurando que es obra exclusiva de Lachenmann y evitando admitir cualquier tipo de responsabilidad en la producción del material musical, más allá de su participación en la solución de dificultades instrumentales. Tómese como muestra ilustrativa la siguiente respuesta, después de ser preguntado por este asunto: “¿Mi contribución? [...] tuve que encontrar una nueva manera de tocar el clarinete [aunque] estoy solo para [...] ayudar, para ‘realice’ [realizar] ideas de un gran

⁷ *Ibid.*, pp. 484-485.

⁸ *Ibid.*, p. 488.

compositor”.⁹ Aunque reconoció haber hecho sugerencias en algunos momentos del proceso de composición, mayormente se limitó a describir la mecánica de sus interacciones con Lachenmann, como se puede ver en la siguiente explicación:

Teníamos una idea [...] solo con aire, y luego preguntaba: “¿es esto posible?” [...] cuando tocas este sonido hacia fuera [...] es solo posible [...] en el registro *chalumeau*, por ejemplo, y esto era para él muy importante [porque] cuando vas al siguiente registro, el registro agudo, no funciona.¹⁰

Según el testimonio de Brunner, una vez la obra estuvo terminada, no se repitieron más encuentros, y después de las primeras interpretaciones en público tampoco hubo ningún intercambio de opiniones que pudiese derivar en posibles modificaciones en *Dal niente*: “No, esta pieza estaba absolutamente terminada”.¹¹

El único cambio que pudo confirmar fue que Lachenmann, sin consultarle, eliminó algunas secciones de la partitura para facilitar su ejecución, porque lo cierto es que nadie la tocaba más que Brunner; como el mismo indicó: “Cuando toqué en los setenta esta obra [...] mis colegas de clarinete no tenían ni idea de cómo hacer o qué hacer con la pieza [*Dal niente*]”.¹² Sin embargo, el clarinetista confesó que, a su juicio, esta simplificación de la obra fue un gran error porque eliminaba elementos interesantes e importantes. Sobre este asunto hizo el siguiente comentario: “[cuando la redujo] me enfadé un poco”.¹³

3.8.4 Libertad interpretativa

Según contó Brunner, *Dal niente* fue estrenada en Núremberg en 1971. Al evento acudió Lachenmann y sucedió ante un público reducido pero muy interesado, como cuando tocó la obra en Múnich ante compositores como Carl Orff, Harald Gezmer y Günter Bialas. Según lamentó Brunner, en estos conciertos era tan habitual encontrar personajes relevantes del mundo de la música como escucharles criticar con dureza la

⁹ *Ibid.*, p. 489.

¹⁰ *Ibid.*, p. 487.

¹¹ *Ibid.*, p. 492.

¹² *Ibid.*, p. 497.

¹³ *Ibid.*, p. 493.

música de Lachenmann: “no te contaré lo que han dicho de la música de Helmut. En esta época, [...] fue muy duro”.¹⁴ A pesar de ello, el compositor asistía con frecuencia a estos conciertos, en parte porque tenía muy claro lo que quería y sentía la necesidad de comprobar que los músicos hacían todo de manera muy precisa.

Sin embargo, Brunner se mostró seguro al afirmar que en su caso había un nivel de confianza muy elevado que les hacía estar siempre de acuerdo a nivel interpretativo. En esta línea afirmó lo siguiente: “Él [Lachenmann] tuvo un montón de discusiones con otra gente [músicos], sí, pero no conmigo”.¹⁵ Esta sintonía explicaría no solo que Lachenmann acudiese a pocos (no más de cinco, según citó) de lo muchos conciertos en los que Brunner interpretó *Dal niente* (unos cuarenta, según declaró),¹⁶ sino también que este no recordase ninguna corrección interpretativa posterior a los conciertos o a las grabaciones, discográficas y radiofónicas, que hizo de la obra. En efecto, durante la grabación de su primera versión discográfica de *Dal niente* (un *long play* para el sello ECM), Brunner aseguró no recordar ninguna sugerencia más allá de un mero “¿es posible tocar esto un poco más o un poco menos?”,¹⁷ a pesar de que Lachenmann se involucró en dicho proceso de grabación.

En lo que se refiere a la cuestión general de la autonomía del intérprete en relación a la partitura y las intenciones del compositor, Brunner reclamó sin ambages el respeto a las intenciones del compositor y el rigor en la lectura de la partitura; para él estas son dos prioridades innegociables para un intérprete. En su opinión, no considera necesario ningún tipo de libertad interpretativa que pueda ir en contra de la precisión en la ejecución. No obstante, Brunner sí que admitió como posible el hecho de que ciertas características personales del intérprete puedan originar diferencias de una interpretación a otra:

¹⁴ *Ibid.*, p. 495.

¹⁵ *Ibid.*, p. 501.

¹⁶ GALINDO AGÚNDEZ, Antonio. *Conflicts in contemporary music interpretation: Brunner-Lachenmann: a case approach*. Degree Project, Master of Fine Arts in Music, Symphonic Orchestra Performance, Academia de Música y Drama, Universidad de Gothenburg, 2011. Director de PhD: Harald Stenström, p. 31.

¹⁷ BRUNNER, *op. cit.*, p. 501.

Cuando hablo tengo otra voz que tú. Y también, un clarinetista o violinista [...] es diferente cuando tocan muy exactamente, pero su carácter [...] es diferente, y así es también la interpretación diferente, pero el texto, tocar el texto, no tiene nada que ver con ser libre.¹⁸

Es decir, Brunner argumentó que las diferencias entre una interpretación y otra pueden tener relación con peculiaridades físicas de los intérpretes y con su forma particular de hacer las cosas. Por ejemplo, en el hipotético caso de que un intérprete considerase más importante un aspecto de una composición que otro, Brunner se mostró seguro al afirmar que este tendería a enfatizarlo de manera natural porque su opinión y su visión al respecto son diferentes al resto de intérpretes. Aún así, Brunner insistió en no dar excesiva importancia a esta posibilidad porque solo tiene que ver con el carácter del intérprete y en ningún caso debería interferir en el rigor a la hora de seguir fielmente lo escrito en la partitura.

¹⁸ *Ibid.*, p. 497.

3.9 Kaija Saariaho

3.9.1 Contexto de la entrevista

El encuentro con Saariaho tuvo lugar el 14 de abril de 2014 en su domicilio particular de París. En todo momento, la compositora se mostró segura respondiendo a las preguntas que se le hacían y dispuesta a la reflexión, si bien es cierto que la mayor parte de sus intervenciones fueron escuetas. Aún así, su capacidad para responder de manera concisa facilitó enormemente el análisis de un testimonio magnífico de una de las compositoras más importantes de las últimas décadas. De hecho, resultó particularmente útil el rigor y la precisión que demostró en sus contestaciones en relación a los límites de la libertad interpretativa y la naturaleza del trabajo interpretativo.

La entrevista transcurrió en la que parecía su mesa de trabajo, entre papeles, alguna llamada de teléfono ineludible y algún correo electrónico urgente, que por suerte no consiguieron mermar su concentración. Nada más comenzar, Saariaho quiso dedicar unas palabras de elogio a Kari Kriikku, tanto por su impresionante carrera solista, como por su extraordinario trabajo de cooperación en la creación de *D'OM LE VRAI SENS*.

3.9.2 Interacción durante el proceso de composición

Preguntada sobre el inicio del proceso creativo, Saariaho empezó refiriéndose en primer lugar a las conversaciones que dieron pie a la composición de la obra. Saariaho contó que hacía ya muchos años que ella y Kriikku hablaban sobre la posibilidad de que escribiese un concierto para clarinete y orquesta cuando, después de escuchar el estreno de su segunda ópera, *Adriana Mater*, el clarinetista le dijo lo siguiente: “He oído mucho clarinete en esta pieza, ¿crees que este podría ser el momento adecuado para escribir un concierto para clarinete?”¹ Efectivamente, la compositora estuvo de acuerdo en que aquel era el momento adecuado para pensar en un proyecto que incluyese al clarinete

¹ Como sabemos por la entrevista a Kriikku, desde el momento en que Saariaho adquirió el compromiso de escribir una obra para él, hasta que decidió dedicar un encargo a componer *D'OM LE VRAI SENS*, pasaron unos dos años.

como instrumento principal y a Kriikku como solista, como explicó la compositora: “me di cuenta de que tenía razón, sí, que era el momento adecuado. Tenía planes para componer otras cosas pero luego decidimos que en algunos años a partir de entonces (era 2006) le escribiría un *concerto*”.²

Llegado el momento de iniciar la composición de *D’OM LE VRAI SENS*, Saariaho reconoció que la primera dificultad a la que se tuvo que enfrentar fue su evidente desconocimiento del instrumento. A pesar de ello, la compositora explicó que estaba tranquila porque era consciente de que en Kriikku tenía a uno de los mejores clarinetistas especializados en música contemporánea de los últimos tiempos. Además, a lo largo de la entrevista la compositora reiteró su deseo de escribir *D’OM LE VRAI SENS* exclusivamente para Kriikku, no solo por su gran experiencia en música contemporánea y la creación de nuevas obras, sino por la familiaridad con su propia obra: “Él conoce mi música muy bien desde hace mucho tiempo (aunque nunca la tocó, pero realmente la conoce muy bien); y tiene [...] mucha experiencia con muchos compositores y todo tipo de música”.³

Saariaho mencionó únicamente dos encuentros personales con Kriikku antes de comenzar la composición de *D’OM LE VRAI SENS*,⁴ aunque de sus declaraciones se desprende que también hubo contactos previos, como en este caso: “Al principio nos encontramos y también le pedí que me grabase algún material para poder escucharlo cuando quisiese, y él hizo una grabación con algunas anotaciones en ella”.⁵ Dichas reuniones sirvieron mayormente para encontrar soluciones instrumentales a sus planteamientos musicales, pero es evidente que el clarinetista se esforzó por mostrarle ideas potencialmente interesantes para *D’OM LE VRAI SENS*, como subraya Saariaho a continuación: “yo tenía ciertas ideas, y tuvimos una sesión y le pregunté muchas cosas. Y también, él quería mostrarme ciertas cosas que él pensaba que serían útiles para mí, en mi música”.⁶

² SAARIAHO, Kaija. Entrevista, Anexo C, p. 504.

³ *Ibid.*, p. 507.

⁴ Saariaho no especificó qué tipo de contactos previos hubo pero Kriikku se refirió a ellos (en su entrevista) como un intercambio de correos electrónicos y de llamadas telefónicas. En KRIIKKU, Kari. Entrevista, Anexo C, p. 516.

⁵ SAARIAHO, *op. cit.*, p. 505.

⁶ *Ibid.*, pp. 504-505.

Asimismo, Saariaho habló de contactos una vez la composición ya estaba avanzada, que repercutirían en la introducción de modificaciones, algunas de ellas significativas. En primer lugar, una vez la parte solista estuvo concluida, Saariaho afirmó haber mantenido contactos puntuales y breves con Kriikku para comprobar algún efecto sonoro –especialmente a través de Skype– y cuyo rendimiento valoró muy positivamente. En segundo lugar, una vez la obra estuvo lista para los ensayos orquestales, la compositora confirmó haber dejado “ciertas cosas abiertas” para comprobar si funcionaban con la orquesta, momento en que el proceso creativo continuó su curso: “Y luego trabajamos de nuevo antes de los ensayos, con la orquesta y también... oh, nos reunimos varias veces, [después de los ensayos]”.⁷ Es más, a pesar de que el contacto que mantuvieron fue frecuente, Saariaho sostuvo que dejaron sin definir algunos detalles de la parte solista hasta el estreno. La compositora concluyó este apartado de su entrevista bromeando sobre la idea de que aún hoy en día ella y Kriikku continúan discutiendo sobre algunos detalles de la obra y sobre su notación.⁸

Según Saariaho, el tipo de información que Kriikku aportó al proceso creativo de *D’OM LE VRAI SENS* adoptó tres formas diferentes: (a) A veces la compositora necesitaba algún efecto instrumental que expresase un contenido sonoro o expresivo concreto y el clarinetista le ofrecía varias posibilidades, como ilustra el siguiente comentario: “Pero algunos son multifónicos que ya había encontrado antes para mí... entonces dije: ‘busca algo suave, bonito... multifónico’. Entonces tocaba alguno y lo escribía”;⁹ (b) En otras ocasiones, Saariaho le explicaba una idea musical (o extra musical) y el clarinetista le ofrecía algunas propuestas instrumentales que iban madurando de manera conjunta. Por ejemplo, en un momento dado la compositora le pidió a Kriikku que evocase el sonido de un unicornio imitando el relinchar de un caballo. La solución que encontró Kriikku, según declaró en su propia entrevista, fue un multifónico que asciende con un *glissando* y que luego desciende con un vibrato muy pronunciado;¹⁰ (c) Saariaho también se refirió al uso del movimiento y al desarrollo de una coreografía para *D’OM LE VRAI SENS* como un recurso que surgió de la

⁷ *Ibid.*, p. 505.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 506.

¹⁰ Saariaho mencionó este momento pero no explicó exactamente cuál fue el efecto resultante, algo que sí hizo Kriikku en su entrevista. En KRIIKKU, *op. cit.*, p. 520.

experiencia común con la obra y que no hubiese sido posible sin la buena disposición de Kriikku en este ámbito: “Se me ocurrió durante la composición que me gustaría que Kari se moviese en la sala y se convirtió de alguna manera en algo muy natural”.¹¹ De hecho, afirmó que, si hubiese escrito la pieza para otro clarinetista, tal vez no hubiese concebido la idea de que el solista tenga que moverse por la sala.

En conclusión, Saariaho dejó clara la importante contribución de Kriikku a su proceso creativo y quiso destacar la indudable influencia de su personalidad en *D’OM LE VRAI SENS*: “si hubiese escrito la pieza [*D’OM LE VRAI SENS*] para uno de ellos [otro clarinetista] tal vez no hubiese venido a mi mente, por lo que realmente, es un retrato de Kari”.¹²

3.9.3 Libertad interpretativa

Una vez Kriikku hubo estudiado meticulosamente *D’OM LE VRAI SENS*, tuvieron lugar los primeros ensayos y, más tarde, los primeros conciertos. En todos los casos, Saariaho asegura haber hablado con el clarinetista sobre su interpretación de la obra y sobre la introducción de variaciones o modificaciones interpretativas de una actuación a otra, como por ejemplo en momentos comunes con la orquesta, o con respecto a la velocidad de algunos tempi.

Cuando se le preguntó sobre la libertad del intérprete con respecto a la partitura, Saariaho aseguró tener en su mente una imagen sonora muy clara de su obra y es por ello que considera absolutamente innecesario cualquier alejamiento de sus intenciones creativas por el mero hecho de que un intérprete lo decida así: “No doy ese tipo de elecciones, normalmente, en absoluto”.¹³ Por consiguiente, la compositora cree importante que el intérprete se esfuerce por respetar el contenido de la partitura, haciendo una lectura fiel de la misma y evitando cualquier alteración injustificada en la escritura.

Aun así, Saariaho se mostró dispuesta a negociar determinados cambios en la partitura, siempre y cuando su introducción esté apoyada en argumentos que los

¹¹ SAARIAHO, *op. cit.*, p. 505.

¹² *Ibid.*, p. 507.

¹³ *Ibid.*, p. 510.

respalden. Es decir, según explicó la compositora, algunos de estos cambios pueden estar justificados por consideraciones interpretativas específicas –como cuando un cantante le pidió soluciones alternativas a un pasaje agotador para su voz– o porque el intérprete detecte algún efecto sonoro impracticable o de difícil ejecución, como explicó en el siguiente comentario: “Si escribo un multifónico que no existe o si hago un trémolo que no se puede tocar entonces, por supuesto, tiene que ser cambiado”.¹⁴ De hecho, Saariaho asumió con total humildad este tipo de “errores técnicos” por considerarlos normales en el desarrollo del trabajo de cualquier compositor e insistió en su buena disposición para enmendarlos. No obstante, quiso enfatizar su total convencimiento en la idea de que la colaboración entre compositor e intérprete no faculta a este último para cambiar la partitura sin el consentimiento del primero.¹⁵

Saariaho también habló del margen de libertad interpretativa que es compatible con el respeto por la partitura y las intenciones del compositor, como por ejemplo cuando este frasea la música a su manera o cuando decide algún cambio leve en el tempo. Así pues, la compositora defendió este espacio de autonomía interpretativa y resaltó su valor cuando adquiere matices personalizados, como demuestra la siguiente afirmación: “Me gusta que [los intérpretes] sientan que la música es suya y que la hagan encajar en su personalidad”.¹⁶ En esta línea, Saariaho quiso llamar la atención sobre el hecho de que hay muchos elementos de la escritura musical que no son absolutamente precisos y que, por lo tanto, permiten cierto grado de libertad interpretativa; así, por ejemplo, “no le digo al clarinetista dónde está su respiración [y] no doy consejos precisos sobre picado, así que hay muchas cosas que dejo que ellos elijan”.¹⁷

Además, Saariaho estima conveniente que el intérprete esté familiarizado con el lenguaje compositivo de la obra en cuestión. Por esta razón recalcó que el resultado sonoro obtenido por un intérprete debe tener muy en cuenta el estilo compositivo al que pertenece la pieza ejecutada. Si bien la compositora admitió haberse encontrado con artistas que comprendieron su música desde el primer momento, opinó que a menudo no es fácil cumplir con este requisito porque en sus obras suele demandar sonoridades de

¹⁴ *Ibid.*, pp. 510-511.

¹⁵ *Ibid.*, p. 510.

¹⁶ *Ibid.*, p. 509.

¹⁷ *Ibid.*, p. 510.

ejecución difícil que incluso pueden ir en contra de las técnicas tradicionales. A este respecto comentó:

creo que deberían entender que si pido otra cosa no es una agresión a su instrumento o a su tradición, a la que respeto mucho, es solo que estoy mirando adelante para ampliar el vocabulario de ese instrumento. Entonces, creo que es importante que haya este conocimiento [...] y esta comprensión viene más fácil si escuchan algo de mi música para familiarizarse con mis ideas musicales.¹⁸

Por último, Saariaho mostró su total desacuerdo con aquellos intérpretes que deciden no involucrarse emocionalmente cuando interpretan música contemporánea. En su opinión, estos músicos parecen estar absolutamente convencidos de que la única manera correcta de abordar determinados lenguajes compositivos recientes es con una ejecución fría e inexpressiva. Según explicó, esta creencia responde a una mala interpretación de la mayor parte de la música que se compone actualmente, concluyendo que este uso de la libertad interpretativa es totalmente reprochable. Es más, Saariaho manifestó sin ambages su deseo de que su música sea interpretada de manera expresiva, advirtiéndole a sus intérpretes de que “si alguien, sin trabajar conmigo, toca mi música y la toca de manera fría o agresiva, eso va en contra de mi música”.¹⁹

¹⁸ *Ibid.*, p. 512-513.

¹⁹ *Ibid.*, p. 512.

3.10 Kari Kriikku

3.10.1 Breve apunte biográfico

Kari Kriikku (n. 1960) es un intérprete que tiene el gran mérito de haber consolidado una carrera como clarinetista de prestigio internacional especializado en música contemporánea y como director de un conjunto de cámara también dedicado a la música contemporánea, el Avanti! Chamber Orchestra.¹ Además, su colaboración con algunos compositores de gran prestigio en la creación de obras destacadas del repertorio actual para clarinete le ha permitido aparecer con las mejores orquestas del mundo. Tómese como ejemplo los estrenos de conciertos para clarinete de Unsuk Chin (n. 1961), Kimmo Hakola (n. 1958) y Magnus Lindberg (n. 1958), sin olvidar la obra que nos ocupa en esta tesis, *D'OM LE VRAI SENS* (2010) de Kaija Saariaho (n. 1952). Sin ir más lejos, días antes de la entrevista Kriikku había interpretado esta obra en el Musiikkitalo (Centro de Música de Helsinki) junto a la Orquesta Filarmónica de dicha ciudad y días después tenía previsto tocarla en otras ciudades europeas.

3.10.2 Contexto de la entrevista

El encuentro con Kriikku tuvo lugar en la cafetería del Centro de Música de Helsinki, a las 11:30 del día 17 de enero de 2014. Tras una breve introducción orientativa acerca de la naturaleza de la presente investigación, dio comienzo la entrevista. El clarinetista se mostró en todo momento afable y solícito en sus repuestas. Es más, fue paciente y generoso a la hora de dar mayores detalles o explicaciones cuando se le requirió, lo que es particularmente meritorio en una entrevista que duró una hora y media. Aunque resultó obvio que este tipo de entrevista difiere de las entrevistas periodísticas a las que está acostumbrado –más cortas y superficiales en relación a los aspectos teóricos y musicológicos–, Kriikku no dejó de exhibir en sus contestaciones su

¹ La Avanti! Chamber Orchestra es un prestigioso conjunto finlandés especializado en música contemporánea. Véase <http://www.karikriikku.com/biography/>, última consulta: 15.12.2015.

entusiasmo e interés por los temas tratados, hecho que facilitó mucho la mecánica de la entrevista.

3.10.3 Interacción durante el proceso de composición

Kriikku explicó como asistió a Saariaho en la composición de *D'OM LE VRAI SENS*. Según el clarinetista, dicho proceso se desarrolló, primero, intercambiando material por correo electrónico para luego valorarlo por teléfono y, segundo, reuniéndose personalmente en Helsinki para probar una cantidad mayor de material.

El clarinetista recalcó que esta forma de trabajar no hubiese sido tan productiva de no ser por la actitud abierta y por la generosa predisposición de la compositora a la exploración. No en vano, Saariaho pedía a Kriikku que encontrara sonoridades poco comunes que le ayudasen a desarrollar un material musical que respondiese a lo que ella necesitaba para esta obra. Así pues, la contribución del clarinetista en la generación del material musical para *D'OM LE VRAI SENS* adoptó dos formas diferentes.

En primer lugar, la compositora planteaba ideas musicales –que podían estar relacionadas con un efecto sonoro concreto o con un contenido emocional específico– y el clarinetista le ofrecía soluciones instrumentales adecuadas. Por ejemplo, Saariaho propuso comenzar la obra con un efecto que recordase a un animal y Kriikku encontró una solución instrumental consistente en un *glissando* ascendente que resuelve en un sonido multifónico. Otro caso muy ilustrativo es que, para reforzar el efecto de la indicación *doloroso*, Kriikku sugirió la transformación de sonidos tradicionales prolongados propuestos por Saariaho en un llamativo efecto que combina de manera simultánea un sonido gutural con un sonido instrumental.

En segundo lugar, tomando como base el material propuesto por la compositora, Kriikku la asesoraba respecto a los límites instrumentales del clarinete, haciendo hincapié en aquellos efectos más arriesgados o que resultaban inabordables. En efecto, el clarinetista contó que, entre el material que revisó para *D'OM LE VRAI SENS*, no era infrecuente encontrar *glissandi* descendentes de ejecución delicada o irrealizable y que su trabajo consistió en detectarlos para que Saariaho los cambiase. Lo mismo sucedió con algunos *flutterzunge* que, según Kriikku, “eran tan agudos [que resultaba]

demasiado arriesgado”.² Además, en ocasiones el clarinetista tuvo que alertar a la compositora sobre la velocidad de determinados pasajes porque algunos de ellos eran parcial o absolutamente impracticables en el clarinete. Por fortuna, Saariaho siempre escuchó sus sugerencias.

Kriikku explicó que ya desde las primeras actuaciones mantenía conversaciones con la compositora sobre aspectos interpretativos que solían originar pequeñas alteraciones en la partitura de *D’OM LE VRAI SENS*. Consecuentemente, no es de extrañar que el clarinetista hable de esta obra como un proyecto que está “cambiando todo el tiempo”,³ porque lo cierto es que continúa un proceso de evolución creativa íntimamente ligado a su experiencia con ella y al trabajo que desde hace años desarrolla conjuntamente con la compositora. De hecho, Kriikku aseguró que Saariaho solo empezó a estar verdaderamente satisfecha a partir de la quinta o sexta actuación de *D’OM LE VRAI SENS* –aunque siempre hacía comentarios positivos– y que después de cada actuación a la que asistía daba su opinión, cosa que continúa haciendo, sobre algún aspecto relacionado con el uso que Kriikku había hecho de, por citar algunos ejemplos, las dinámicas, el rubato o los movimientos. La naturaleza de la interacción entre la compositora y el intérprete queda muy bien explicada respecto a la improvisación que da fin a la obra. Kriikku contó que antes la abordaba en un registro agudo y en *forte*; por el contrario, por indicación de Saariaho ahora usa una gran cantidad de tonos graves que combinan mejor con la orquesta.

Por su parte, Kriikku también recuerda haber hecho sugerencias, preguntas e incluso objeciones sobre alguna ambigüedad en la escritura, como desvela el siguiente párrafo:

Hice algunas [sugerencias], como... en el tercer movimiento, justo lo que te mostré, cuando los cambios, quería hacer esto más fuerte y esto suave. Entonces lo comprobábamos en los ensayos con orquesta y me decía cuáles de mis ideas funcionaban y cuáles no funcionan. [...] También pequeñas sugerencias como: “¿qué tal si hago esto?”, sabes, trémolo con una digitación diferente, también más fuerte, o un *glissando* más grande.⁴

² KRIIKKU, Kari. Entrevista, Anexo C, p. 518.

³ *Ibid.*, p. 526.

⁴ *Ibid.*, p. 529.

3.10.4 Libertad interpretativa

Kriikku explicó que lo primero que hace cuando tiene que preparar una obra nueva es concentrarse en practicarla a conciencia hasta que técnicamente está todo correcto. Posteriormente, estudia detenidamente la partitura para comprender cómo es su parte en relación a la orquesta (por ejemplo, si toca en unísono con algún instrumento), cómo son los ritmos, qué tipo de intervalos hay escritos, etc. Por último, el clarinetista se familiariza con el lenguaje compositivo y la tradición musical del compositor en cuestión: “Cuando en la parte [del clarinete] ves una indicación de vibrato muy lento [...] sabes inmediatamente lo que significa una vez que has oído dos o tres de sus piezas [de Saariaho]”.⁵ Por lo tanto, más allá de practicar la técnica instrumental de la obra, Kriikku no solo invierte tiempo en entender su contenido musical, sino que además se esfuerza por conocer el estilo compositivo de su autor, porque considera que es su obligación saber lo que el compositor quiso decir.

Sin embargo, más allá de su firme compromiso con la información que maneja cuando estudia una obra (partitura, intención del compositor y lenguaje compositivo), Kriikku reivindicó el uso de la libertad como una herramienta básica en su esfuerzo por interpretar el mensaje de la obra, como sugiere el siguiente comentario: “Creo que no estamos ligados a nada, siempre y cuando respetemos el deseo del compositor”.⁶ Y continuó elaborando su pensamiento en el siguiente comentario:

Básicamente, tienes que estar seguro de que practicas las partes técnicas para estar lo más listo posible, es lo que hace todo el mundo. Por supuesto, cuando ves indicaciones, [...] “*con amore*” y de repente “*doloroso*”, [...] piensas: “¿qué puedo hacer? Tiene que haber algo que pueda hacer para que la gente escuche esto”.⁷

Es más, el clarinetista opinó que, como el mundo de la notación es tan restringido en relación a la realidad sonora final que percibe el público, es responsabilidad del intérprete no limitar su trabajo a una mera toma de decisiones respecto al tempo, las articulaciones y las dinámicas, sino que también debe recurrir a la imaginación como una herramienta interpretativa más, a la vez que se intenta reproducir

⁵ *Ibid.*, pp. 533-534.

⁶ *Ibid.*, p. 529.

⁷ *Ibid.*, p. 527.

literalmente los deseos del compositor. En el caso de *D'OM LE VRAI SENS*, Kriikku dejó claro que “es una gran [responsabilidad] para el director [y suya] hacer tocar a cualquier orquesta, [...] porque las partes [...] no son complejas sino simples, notas largas, trinos, por lo que puede ser algo aburrido [...], pero cómo hacer esto intenso de verdad”.⁸ Es por ello que el clarinetista considera el respeto a la partitura y a la voluntad del compositor como un punto de partida que en ningún caso exime al intérprete de las decisiones que tiene que tomar. Por lo tanto, el clarinetista rechaza abordar una obra musical sintiendo que está renunciando a su intuición, es decir, a ofrecer una versión libre o personal de la obra.

En definitiva, Kriikku demostró estar convencido de que la autonomía del intérprete juega un papel muy importante y de que cualquier intérprete debería usarla, aun teniendo una conciencia muy clara de cuáles son sus límites, como trató de explicar contando la siguiente anécdota. En una clase de interpretación durante su época de formación en Estados Unidos, el afamado pedagogo Leon Russianoff (1916-1990)⁹ le aconsejó de manera explícita, y no muy delicada, no ser absolutamente fiel a la partitura que interpretaba del Concierto para clarinete y orquesta n° 1 de Carl Maria von Weber, en los siguientes términos: “Carl Maria von Weber, estaba borracho cuando escribía... pinta estas ligaduras [...] y haz tu versión, ¡tócalo con libertad!”¹⁰ A la semana siguiente, Kriikku tocó el mismo Concierto para su otro profesor, Charles Neidich (n. 1953),¹¹ quien haciendo uso del manuscrito de la obra, le aconsejó desde una perspectiva totalmente diferente: “debemos respetar esto y hacer esto, lo que está escrito”.¹²

Kriikku concluyó que tanto la visión interpretativa de Russianoff como la de Neidich le parecen perfectamente válidas, solo que la primera demanda más intuición y la segunda más cálculo, y añadió que gracias a estos ejemplos pudo incorporar ambos

⁸ *Ibid.*, p. 521.

⁹ Leon Russianoff fue profesor de clarinete en la Manhattan School of Music y en la Juilliard School of Music durante 35 años. Sus estudiantes incluyeron Stanley Drucker, el primer clarinetista de la Filarmónica de Nueva York, y el solista Charles Neidich.

¹⁰ KRIIKKU, *op. cit.*, p. 531.

¹¹ Charles Neidich ha sido un clarinetista influyente en la recuperación de las versiones originales de los conciertos para clarinete y orquesta de Mozart, de Weber y de Copland.

¹² KRIIKKU, *op. cit.*, p. 531.

enfoques a su propia práctica interpretativa. Sin ir más lejos, en todas sus interpretaciones de *D'OM LE VRAI SENS*, Kriikku afirmó haber hecho el esfuerzo por introducir tanto elementos espontáneos como decisiones interpretativas calculadas, de una actuación a otra, con el objetivo común de hacer cada una de ellas diferente.

3.11 Jörg Widmann

3.11.1 Contexto de la entrevista

Como ya ha quedado explicado en la sección 1.6, Jörg Widmann es un caso muy singular dentro del conjunto de compositores e intérpretes estudiados en esta tesis, porque en él confluyen estas dos facetas artísticas. Consecuentemente, ya no se trata de analizar la interacción entre un intérprete y un compositor en relación a la creación de una obra, sino de estudiar cómo un compositor creó música para sí mismo.

El encuentro con Widmann tuvo lugar en Friburgo, el 15 de julio de 2014 en el aula 102 del Conservatorio de Música –centro educativo en el que es profesor de clarinete y composición–. Su representante había insistido en acordar una entrevista de formato corto, alegando que Widmann se encontraba ocupado en la composición de su próxima ópera. No obstante, el interés que mostró por el contenido de las preguntas y la manera en que se implicó al responderlas convirtieron esta entrevista en una de las más extensas y de tono más entusiasta de la presente tesis doctoral.

3.11.2 El proceso de composición

Widmann comenzó explicando las razones que le impulsaron a escribir *Fantasie* para clarinete solo. Según contó, por aquel entonces estaba a punto de grabar un disco con la pianista Anna Gourari, que incluía la Sonata op. 120 n° 1 de Brahms, las *Piezas de Fantasía* de Schumann, la Sonata de Poulenc y las *Tres Piezas* para clarinete solo de Stravinsky. Los responsables del sello discográfico le preguntaron si estaba interesado en escribir una obra para incluirla en la grabación, ya que aún quedaba espacio libre en el disco. Además, Widmann confirmó que hacía tiempo que él mismo tenía en mente escribir una pieza corta para clarinete.¹

Widmann explicó detalladamente las diferentes maneras en que el hecho interpretativo le suele influir en su proceso compositivo.² En primer lugar, reconoció el impacto que algunos intérpretes y orquestas han tenido en sus composiciones. Así pues,

¹ WIDMANN, Jörg. Entrevista, Anexo C, pp. 537-538.

² *Ibid.*, p. 548.

contó que mientras trabajaba con Daniel Barenboim en la interpretación de una obra suya (no especificó cuál), el director le convenció de que debía cambiar algunas indicaciones de tempo. Igualmente, Widmann explicó la importancia de su interacción con Sergei Nakariakov durante la composición de su concierto para trompeta, *Ad Absurdum* (2002):

Nakariakov dijo: “vamos, estás loco. Nadie puede tocarlo”. Dijo: “vamos a posponer el estreno”. Hicimos muchos cambios, cambiamos muchas cosas. Hizo una actuación brillante después de tres años y ahora lo toca en todo el mundo. Cambió la forma de tocar la trompeta por eso. Espero que en treinta años la gente escriba diferente para la trompeta porque nos desafiamos el uno al otro, él dijo que era imposible.³

Por otro lado, Widmann mencionó, entre otros ejemplos, el modo en que la Orquesta Filarmónica de Viena influyó de manera decisiva en su obra sinfónica *Armonica* (2007): “*Armonica* [...] la escribí para la Orquesta Filarmónica de Viena, que tiene mucho que ver con su sonido [...] conozco su sonido e intenté escribir en mi estilo para ellos”.⁴

En segundo lugar, Widmann admitió que sus conocimientos como instrumentista y su experiencia como intérprete también han ejercido una influencia notable en su estilo compositivo: “El hecho de que físicamente toque un instrumento me hace muy consciente de los límites [instrumentales e interpretativos]”.⁵ De hecho, a pesar de procurar “mantener distancia con cada instrumento”,⁶ Widmann confesó encontrar particularmente difícil abstraerse de su condición de intérprete: “Escribo una nota para clarinete y por supuesto imagino la posición en el clarinete y la toco [...] en mi imaginación, en mi cabeza”.⁷ Tal fue el caso de *Fünf Bruchstücke* (1997), una obra para clarinete y piano en la que se esforzó por escribir únicamente como compositor, aunque sin éxito, según lamentó a continuación: “Aún así puedes sentir que está escrita por un clarinetista”.⁸ Es más, Widmann considera que actualmente sigue tomando su experiencia interpretativa como referencia para componer. Sin ir más lejos, *Three*

³ *Ibid.*, p. 559.

⁴ *Ibid.*, p. 541.

⁵ *Ibid.*, p. 538.

⁶ *Ibid.*, p. 542.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 541.

Shadow Dances para clarinete solo (2013) incorpora sus conocimientos sobre microtonos, multifónicos, ruidos de llaves y otras técnicas extendidas.⁹

Centrándose en la obra que nos ocupa, Widmann sugirió que el hecho de ser clarinetista pudo condicionar la creación de *Fantasie*; primero porque la compuso pensando en la técnica del clarinete y segundo porque en ella aparecen el virtuosismo y la sorpresa, dos de las cualidades que más disfruta como instrumentista.¹⁰ En esta línea, Widmann añadió que *Fantasie* partió de un recurso creativo íntimamente ligado a su experiencia como instrumentista, la improvisación y, más en concreto, de la necesidad de recordar algo que había improvisado.¹¹

Widmann concluyó esta parte de la entrevista reconociendo que tanto su dominio de las virtudes del clarinete, como su frustración respecto a las limitaciones del instrumento pudieron influir notablemente en la composición de *Fantasie*. Por ejemplo, esta obra muestra tanto la naturaleza melódica del clarinete, que es bien conocida y celebrada, como su vertiente armónica, que es menos evidente, y que, sin embargo, está presente nada más comenzarla, mediante un acorde de séptima menor en forma de multifónico, así como en multitud de arpeggios cuyo resultado armónico describió del siguiente modo: “si toco [los arpeggios] en una iglesia o en una habitación con gran cantidad de reverberación sonaría como un acorde”.¹²

3.11.3 Libertad interpretativa

Widmann declaró que tanto la partitura como las intenciones del compositor son “todo” en el trabajo de un intérprete, además de conceder cierta importancia a la tradición musical en la que se enmarca la obra interpretada.¹³ De esta forma, explicó que el rigor ante la partitura no se alcanza meramente con una lectura precisa, sino que requiere también una fidelidad absoluta al “espíritu de la obra”, que viene prescrito por

⁹ *Ibid.*, pp. 542.

¹⁰ *Ibid.*, p. 544.

¹¹ *Ibid.*, p. 543.

¹² *Ibid.*, p. 539.

¹³ *Ibid.*, p. 546.

las intenciones del compositor.¹⁴ Además, aun siendo absolutamente riguroso con la partitura, Widmann reconoció que un intérprete puede dañar las intenciones del compositor por el mero hecho de incumplir ciertas normas interpretativas no escritas, pero que forman parte de la tradición, según ilustró con el siguiente comentario: “cuando tocas una especie de vibrato a la Tchaikovsky en Mozart, entonces vas en contra del compositor, muy claramente”.¹⁵ No obstante, Widmann puntualizó que muchas decisiones interpretativas derivadas del conocimiento de la tradición están supeditadas al gusto personal de cada músico.

Widmann se considera a sí mismo como un intérprete que respeta la partitura, las intenciones del compositor y la tradición, pero también reivindicó el uso de la libertad interpretativa para desarrollar una interpretación de cada obra que sea propia y convincente. Además es partidario de evitar verdades absolutas, y afirmó que “nunca [se debe] decir: *forte* es *forte* ¿qué es *forte*? Puede ser esto en relación con un *fortissimo*, [que] es menos”.¹⁶ Por lo tanto, Widmann piensa que experimentar con la partitura es positivo, siempre y cuando no se sobrepasen los límites ya aludidos. De hecho, Widmann cree que actualmente los compositores valoran mucho que el intérprete se involucre en la ejecución de una obra de tal manera que su personalidad quede plasmada en la interpretación.¹⁷

En el caso concreto de *Fantasie*, Widmann sostuvo que le agrada que las interpretaciones manifiesten un cierto grado de individualidad y personalidad. Así pues, expresó que la indicación *Frei, rhapsodisch* (*Libre, rapsódicamente*) y la ausencia de líneas divisorias deberían ser dos características que animen al intérprete a ejercitar su autonomía interpretativa con cierta audacia. Además, también defendió que, dentro de un orden, sus interpretaciones cambien en cada concierto (de manera calculada o espontánea), ya que según dijo: “solo puedo responder cada noche de manera diferente como intérprete”.¹⁸ Es más, Widmann se definió a sí mismo como un intérprete arriesgado, que a veces fuerza sus interpretaciones hasta el límite. Sin embargo, también considera que es responsabilidad del intérprete detectar cuándo la libertad interpretativa

¹⁴ *Ibid.*, p. 555.

¹⁵ *Ibid.*, p. 556.

¹⁶ *Ibid.*, p. 553.

¹⁷ *Ibid.*, p. 552.

¹⁸ *Ibid.*, p. 550.

comienza a parecerse más a una improvisación que a la obra en sí y denunció aquellos casos en los que el intérprete va más allá de lo que el compositor pretendía.¹⁹

¹⁹ *Ibid.*, p. 550.

Capítulo 4: Análisis de las grabaciones

4.1 Introducción

Este capítulo representa la última etapa de una investigación dedicada a estudiar la influencia del solista en el proceso de composición de una obra y su autonomía en el proceso de interpretación. Este recorrido comenzó en el primer capítulo con el análisis de los lenguajes de los compositores que habíamos seleccionado, así como de la tradición musical en la que se inscribe cada uno de ellos. Esto nos ayudó a comprender sus testimonios –y los de los intérpretes asociados a esas obras– desde una perspectiva histórica y desde el conocimiento de las estéticas musicales a las que pertenecen, además de permitirnos un análisis mejor fundamentado de las decisiones que cada intérprete tomó en sus grabaciones.

A continuación, analizamos en profundidad las obras que han sido objeto de nuestro estudio, lo que nos ha proporcionado una mejor comprensión de las interpretaciones desarrolladas por estos clarinetistas en sus respectivas grabaciones, así como de ciertos aspectos de sus testimonios en las entrevistas.

Seguidamente, diseñamos un tipo de entrevista apropiada a la naturaleza de esta investigación y la pusimos en práctica con el objetivo de recabar el testimonio que estos artistas tenían sobre el papel de los solistas tanto en la composición de las obras, donde la naturaleza de la interacción con los compositores fue el objeto de estudio, como en el proceso interpretativo propiamente dicho. Como cabía esperar, ese capítulo nos brindó la posibilidad de analizar unos testimonios tremendamente valiosos sobre la influencia que estos clarinetistas habían tenido en el proceso creativo de los compositores, y sobre su actitudes y pensamiento en relación al grado de libertad interpretativa frente a la partitura y las intenciones del compositor.

Finalmente, llegamos al capítulo actual, donde hemos aplicado una metodología que nos permite analizar minuciosamente cada una de las grabaciones que estos intérpretes hicieron de las obras estudiadas en esta tesis doctoral: *Damiens/Domaines*, *Meyer/Domaines*, *Portal/Domaines*, *Stoltzman/Concierto para clarinete*, *Brunner/Dal*

niente, Kriikku/*D'OM LE VRAI SENS* y Widmann/*Fantasie*.¹ El propósito de este capítulo ha consistido en complementar los testimonios, inevitablemente subjetivos, sobre el papel del intérprete en relación a la obra interpretada, mediante un análisis de las grabaciones no influido por las opiniones de los solistas.

Con respecto a la metodología, no se consideró necesario optar por un diseño que estuviese centrado única y exclusivamente en la recopilación y comparación de datos cuantitativos. Así pues, elaboramos un procedimiento mixto que combina el uso de un programa informático especializado en el análisis de parámetros musicales básicos (como el tempo y la dinámica), Sonic Visualizer,² con la aplicación de análisis auditivos exhaustivos de otros parámetros musicales de medición menos fiable (como, por ejemplo, el fraseo, el vibrato o el timbre). El resultado son análisis que definen los estilos interpretativos de cada clarinetista.

¹ Véase el anexo D.

² <http://www.sonicvisualiser.or>, última consulta: 3.12.2016.

4.2 Alain Damiens

4.2.1 Organización del material musical

Según fue expuesto en el capítulo 2.2, *Domaines* está constituido por seis cuadernos originales (*cahiers original*) y seis cuadernos espejo (*cahiers miroir*). El orden de ejecución en ambos casos es decidido libremente por el intérprete. A su vez, cada cuaderno está compuesto por seis fragmentos musicales independientes cuyo orden de ejecución también es decidido por el intérprete, bien de arriba abajo, o bien de izquierda a derecha. Es más, *Domaines* ofrece opciones incluso en el ámbito de la agógica (un máximo de dos), respecto al volumen sonoro (un máximo de seis), y en relación a las técnicas extendidas y los efectos sonoros (*flutterzunge*/trinos o trémolo, multifónico/normal y *bisbigliando*/multifónicos o trino).

La grabación de Damiens solo incluyó los cuadernos originales, ordenados del siguiente modo: D, B, E, A, F y C. Llama la atención que Damiens decidiera ordenarlos con un sentido de la simetría tan acusado. En primer lugar, los tres ejecutados de arriba a abajo (aquí subrayados: D, B, E, A, F y C) guardan una simetría en espejo con los otros tres que interpreta de izquierda a derecha (D, B, E, A, F y C). En segundo lugar, el orden de grabación de los tres primeros cuadernos, A, B y C (según el orden alfabético), corresponde a las posiciones pares (D, B, E, A, F y C); mientras el de los tres siguientes, D, E y F (orden alfabético), recaen en las posiciones impares (D, B, E, A, F y C).

En suma, en esta grabación, Damiens decidió guiarse por criterios de simetría en lugar de por su intuición o espontaneidad. Consecuentemente, gran parte de las decisiones interpretativas tomadas por el clarinetista en este ámbito partieron de un diseño racional muy calculado (igual que Boulez a nivel compositivo), incluso en aquellos aspectos de la obra que ofrecen una gran libertad al solista, como el establecimiento de un orden de ejecución o las elecciones en lo que respecta a cuestiones agógicas, dinámicas o de técnicas extendidas y efectos sonoros.

4.2.2 Análisis de parámetros musicales

Los parámetros musicales más básicos como el tempo y el volumen sonoro fueron analizados con la ayuda de espectrogramas y gráficos generados por Sonic

Visualizer, un software desarrollado por el Centro para la Música Digital en Queen Mary (Universidad de Londres). Su estudio permitió detectar los rasgos interpretativos más fundamentales de Damiens. Por otro lado, la exploración de recursos interpretativos más sutiles como la articulación y el timbre siguió un proceso analítico diferente, basado en la escucha atenta y en una valoración crítica posterior. Este último método ayudó a definir con mayor precisión el trabajo interpretativo de Damiens.

Tempo.¹ En esta grabación el clarinetista demuestra respetar tanto las indicaciones de tempo que aparecen en la partitura como los cambios de velocidad que relacionan los fragmentos de cada cuaderno.² Con ello, Damiens acentúa el recorrido musical inestable que pretendía Boulez cuando decía, según explicó el clarinetista en su entrevista, que había que pasar con rapidez de un fragmento a otro y de un cuaderno a otro.³ Además, el clarinetista también demuestra respetar aquellas otras indicaciones agógicas más puntuales, como *rit.*, *poco rit.*, *rall.*, *poco rall.*, *accel.* y *poco accel.*

Por otra parte, Damiens exhibe una mayor grado de autonomía interpretativa respecto a la manipulación del tempo dentro cada fragmento musical. En este aspecto, los análisis de Sonic Visualizer corroboran una fluctuación intensa de este parámetro a nivel interno. Así, el clarinetista aumenta la velocidad de la música con la intención de resaltar aquellos puntos de mayor tensión musical (o técnica), y la reduce para destacar aquellos otros en los que esta decae o muere. Además, también acelera sonidos considerablemente largos y desacelera pasajes de dificultad extrema. Resumiendo, el análisis de esta grabación nos indica que Damiens es un intérprete que, aunque respeta profundamente la partitura y las intenciones del compositor, no por ello deja de tomar decisiones interpretativas dentro del respeto a esos parámetros. El espectrograma y gráfico –donde las líneas ascendentes representan una aceleración en el tempo y las líneas descendentes una desaceleración y donde los picos más altos representan las

¹ Dentro el apartado “Tempo” también se analizarán: (a) las indicaciones agógicas puntuales (*rit.*, *accel.*, etc.) y (b) el rubato. Resulta de los más efectivo agrupar todos estos recursos bajo el mismo epígrafe, ya que comparten ciertos elementos que tienen que ver con la aceleración y la desaceleración del pulso musical.

² Las indicaciones de tempo que aparecen en *Domaines* son las siguientes: *Lent*, *Assez Lent*, *Très Lent*, *Modéré*, *Très Modéré*, *Vif*, *Assez Vif* y *Très Vif* y su combinación varía a lo largo de toda la obra.

³ DAMIENS, Alain. Entrevista, Anexo C, p. 353.

pausas entre cada fragmento— muestra las múltiples y profundas fluctuaciones que Damiens aplicó al tempo en cada uno de los seis fragmentos de que consta el cuaderno D (Figura 4.2.1).⁴

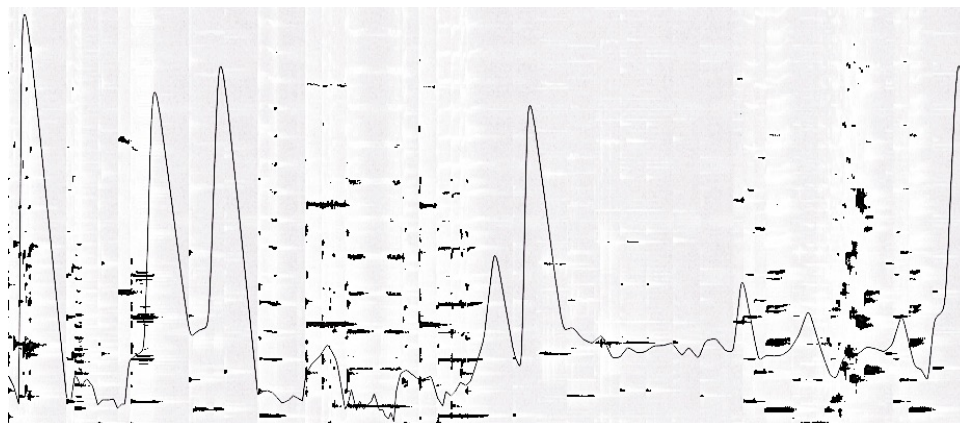


Figura 4.2.1: Espectrograma y gráfico que analizan el tempo en el cuaderno D

Volumen sonoro. En esta obra es llamativo el nivel de dificultad planteado por Boulez respecto al volumen sonoro, no solamente por el extenso rango dinámico que utiliza (mínimo *pppp* y máximo *fff*), sino por la rapidez con que obliga al intérprete a pasar de una indicación dinámica a otra, así como por la abundante cantidad de referencias que aparecen en un mismo pasaje; véase, por ejemplo, el fragmento 3 (según la primera opción de lectura ofrecida por Boulez en la partitura) del cuaderno F (Figura 4.2.2).



Figura 4.2.2: Fragmento del cuaderno F

⁴ Para leer correctamente este gráfico, hay que tener en cuenta que picos más altos de este gráfico corresponden a los espacios sin música que hay entre cada fragmento del cuaderno.

No obstante, una característica llamativa de *Domaines* respecto al volumen sonoro es que ofrece al intérprete la posibilidad de elegir entre varias opciones (de dos a seis). Así pues, según el espectrograma, en cada caso Damiens tiende a seleccionar la opción más expresiva, es decir, la más equilibrada en momentos suaves y la más contrastante en momentos de mayor tensión musical. Además, para maximizar el rendimiento expresivo de este parámetro musical, el clarinetista también combina diferentes opciones dinámicas, una elección no contemplada por Boulez en la partitura.⁵ Esto pasa claramente en el primer fragmento del cuaderno F, en el que el clarinetista elige la dinámica que le parece más interesante (de las tres opciones asociadas a cada nota): en la primera nota elige la opción 2, en la segunda elige la opción 3, en la tercera nota la opción 2, en la cuarta nota la opción 3, y así sucesivamente hasta el final del fragmento. Por lo tanto, en este ámbito, Damiens demuestra tomar decisiones interpretativas que aplica con mucha eficacia; de hecho, el nivel de detalle que alcanza respecto al volumen sonoro es absolutamente magistral.

Articulación. Es posible que la articulación haya sido el recurso interpretativo utilizado con menos audacia por Damiens en esta grabación. Teniendo en cuenta que el nivel de exigencia de *Domaines* en este ámbito entra dentro de la normalidad (*legato*, *staccatto*, *tenuto*, acentos y *staccattissimo*) —aunque el clarinete presente ciertas limitaciones técnicas en lo que se refiere a la articulación, si lo comparamos con otros instrumentos—, parece claro que el clarinetista no utiliza este recurso con el atrevimiento mostrado en relación al tempo y al volumen sonoro.

Timbre. El uso que Damiens hace del timbre desde un punto de vista interpretativo es parecido al de la articulación: no se desvía de la partitura y se centra en una ejecución pulcra y cuidada. Es obvio que el objetivo del clarinetista es ajustarse a un nivel de excelencia instrumental muy elevado en relación a lo exigido por Boulez y no tanto tomar riesgos de carácter expresivo o estético.

⁵ A pesar de que mezclar opciones dinámicas no aparezca en la partitura, la idea de que Damiens llegase a esta conclusión después de consultar a Boulez (con quien siempre mantuvo una relación estrecha) parece plausible.

4.3 Paul Meyer

4.3.1 Organización del material musical

En esta grabación, Paul Meyer decide organizar el material de *Domaines* siguiendo un orden simétrico muy marcado, tanto en la lectura de los cuadernos como de los fragmentos.

Orden de los cuadernos. Meyer divide los cuadernos (A, B, C, D, E y F) en dos grupos de tres, siendo A y B los que ocupan la primera posición de cada grupo; seguidamente aplica la misma lógica a C y D, que ocupan la segunda posición; y, finalmente, los cuadernos E y F cierran cada grupo ocupando la tercera posición. Por otro lado, el clarinetista invierte el orden alfabético de lectura, empezando la grabación por el grupo del cuaderno B. Por lo tanto, la estructura resultante es: B-C-E / A-D-F.

Orden de los fragmentos. Meyer también decide aplicar una lógica a su lectura de los fragmentos musicales, estableciendo entre ellos una simetría en espejo: mientras en los cuadernos B y C interpreta los fragmentos de izquierda a derecha, en los cuadernos E y A lo hace de arriba hacia abajo, y en los cuadernos D y F de izquierda a derecha.

Por otra parte, como ya ha quedado explicado, *Domaines* también ofrece opciones respecto a las dinámicas (hasta seis) y a las técnicas extendidas (hasta dos). En este ámbito, Meyer manifiesta una estrategia interpretativa más libre que Damien, pues no parece seguir ningún patrón organizativo más que el dictado por su propia intuición y su gusto personal. De hecho, aunque Boulez no exija una correlación entre la elección de opción dinámica y de técnica extendida, resulta llamativo que Meyer no es siempre fiel a la opción dinámica o de técnica extendida que elige en cada cuaderno (Figura 4.3.1), dando lugar a las siguientes combinaciones:

Paul Meyer		
<i>Cahier</i>	Dinámica	T. extendida
B	Opción 1	Opción 1
C	Opción 2	Opción 2
E	Opción 1	Sin opciones ¹
A	Opción 1	Mixta
D	Opción 1	Opción 2
F	Mixta	Sin opciones

Figura 4.3.1: Opciones dinámicas y de técnicas extendidas

Por consiguiente, llegados a este punto, ya podemos apreciar en Meyer la armonización de dos tendencias características de su interpretación: una gran lealtad a la letra y el espíritu de la partitura, por un lado, y una marcada autonomía interpretativa que hace imposible obviar algunas de las decisiones que toma en este ámbito, por otro. No en vano, ya en su entrevista Meyer afirmaba que para llegar a la esencia de la obra el intérprete, además de leer y ejecutar una partitura correctamente, está obligado a ofrecer una propuesta interpretativa propia de la obra.²

4.3.2 Análisis de parámetros musicales

Los análisis del tempo y del volumen sonoro fueron especialmente importantes para determinar las características interpretativas de la grabación de Meyer. Sin embargo, el estudio del uso que Meyer hizo de la articulación y del timbre también fueron muy ilustrativos, especialmente para matizar sus tendencias interpretativas más sutiles.

¹ “Sin opciones” significa que Boulez no ofrece la posibilidad de elegir (técnica extendida o dinámica).

² MEYER, Paul. Entrevista, Anexo C, p. 370.

Tempo. Meyer aseguró que tomar decisiones (respecto al tempo, al volumen sonoro, etc.) es un aspecto ineludible de cualquier proceso interpretativo.³ Por esta razón, si en esta grabación es tan sencillo diferenciar la velocidad de los fragmentos musicales encabezados por *Vif* de aquellos otros indicados como *Modéré* o *Lent* es porque las decisiones que toma Meyer en relación al tempo no solo se ajustan a la partitura, sino que también exploran el límite de lo que estos términos representan. Con ello, consigue poner de relieve una de las particularidades del lenguaje compositivo de Boulez más llamativas en *Domaines*, es decir, el establecimiento de relaciones binarias (rápido/lento, fuerte/piano, melódico/rítmico, etc.). Este aspecto de la interpretación de Meyer queda plasmado en el espectrograma y gráfico relativos a la grabación del cuaderno F (Figura 4.3.2), donde los picos más altos representan las pausas entre cada fragmento, las estructuras gráficas más compactas indican las velocidades altas y las estructuras gráficas más holgadas señalan las velocidades bajas.⁴

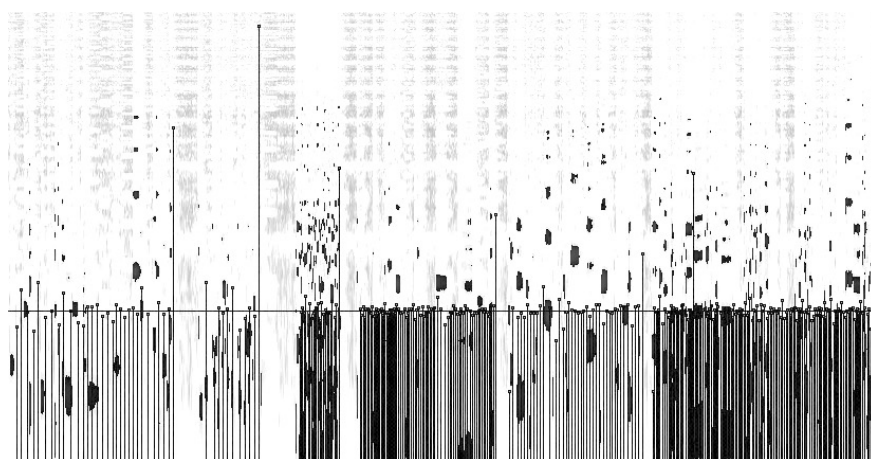


Figura 4.3.2: Espectrograma y gráfico del cuaderno F

Además, Meyer también manipula el tempo interno de los fragmentos musicales de manera clara y con fines expresivos, aunque nunca con la intensidad de Damiens. Sin embargo, ambos clarinetistas coinciden plenamente en la aceleración de sonidos considerablemente largos, aunque dicha aceleración no figure en la partitura.

³ *Ibid.*, p. 366.

⁴ Véase la sección 1.2.

Por último, de las diez ocasiones en que aparecen indicaciones agógicas puntuales como *rit.*, *poco rit.*, *rall.*, *poco rall.*, *accel* o *poco accel.*, Meyer interpreta cinco de manera prácticamente imperceptible, dos de forma apreciable y solo tres de un modo llamativo.

Volumen sonoro. En su grabación, Meyer elige una ejecución estricta de las dinámicas al tratarse de un recurso al que Boulez confiere una función marcadamente contrastante en el desarrollo expresivo de la obra. Sin embargo, una vez más la interpretación de Meyer llama la atención por establecer un equilibrio entre una lectura rigurosa y la toma de decisiones de carácter interpretativo. Así, si tomamos como ejemplo el cuaderno B (Figura 4.3.3), comprobaremos que Meyer ejecuta de manera precisa la primera opción dinámica en todos sus fragmentos, pero en cinco ocasiones su ejecución añade recursos interpretativos espontáneos. Por ejemplo, en el fragmento número 2 ejecuta el último sonido en *pppp* (cuando debería ser *p*) y en el fragmento número 6 elige la segunda opción, pero pasa a la primera en las dos últimas notas.

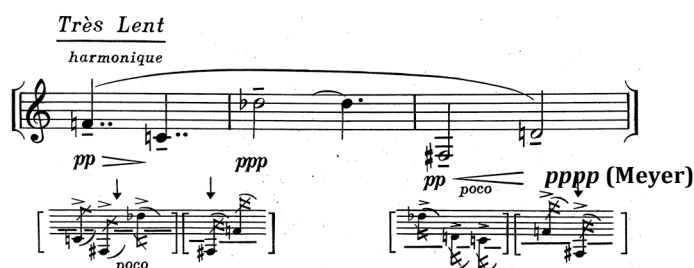


Figura 4.3.3: Fragmentos 2 del cuaderno B

Articulación. En esta grabación Meyer fue capaz de extraer el máximo rendimiento a un recurso interpretativo sutil como la articulación, gracias a la aplicación de una fórmula ingeniosa que consigue realzar el potencial expresivo del mismo. En concreto, dentro de las limitaciones que impone la partitura, el clarinetista enriquece su interpretación combinando la articulación con el tempo. Es decir, Meyer no solo muestra tensiones musicales acelerando el tempo (*rubato*), sino que con frecuencia también combina este recurso interpretativo con un *staccato* más corto de lo que se podría interpretar atendiendo a la literalidad de la partitura. Del mismo modo, el

clarinetista muestra distensiones musicales desacelerando el tempo (rubato), a la vez utiliza un *staccato* menos corto de lo que sería habitual.

Timbre. Meyer aumenta su particular catálogo de recursos expresivos estableciendo una relación entre el volumen y el timbre que suma el resultado expresivo de ambos parámetros. Cuando el volumen sonoro crece para aumentar la tensión musical, Meyer busca deliberadamente un timbre más brillante, que se consigue ajustando el contacto entre la caña y la zona de la embocadura donde están los dientes inferiores. Por el contrario, cuando el volumen sonoro decrece de manera brusca o progresiva, el clarinetista busca un timbre más oscuro, que se consigue ensanchando el contacto entre la caña y la zona de la embocadura donde están los dientes y redondeando la forma de la boca.

4.4 Michel Portal

4.4.1 *Domaines* para clarinete y conjuntos instrumentales

A pesar de que la versión para clarinete solo de *Domaines* sea la que hemos elegido para la presente investigación doctoral, la grabación de Michel Portal para clarinete y conjuntos instrumentales (1971) consiguió imponerse como una de las seleccionadas, fundamentalmente por tres razones.¹ En primer lugar, Portal fue el protagonista del primer registro discográfico de *Domaines* para clarinete y conjuntos instrumentales y, ante todo, se trata de una versión próxima a la creación de *Domaines* (1961-1968) y completada bajo la supervisión de Pierre Boulez.² En segundo lugar, las partes de clarinete son idénticas en *Domaines* para clarinete solo y *Domaines* para clarinete y conjunto instrumental; la diferencia entre ambas obras consiste en que en la segunda versión toca un grupo instrumental después de cada intervención del clarinete. Por lo tanto, obviando las estructuras orquestales, fue posible analizar la grabación de Portal de manera idéntica a las que Damiens y Meyer hicieron de la versión para clarinete solo. El contenido de esta grabación enriquece enormemente nuestro estudio, ya que el perfil interpretativo de Portal nos ofrece una variación muy interesante con respecto a las grabaciones de Damiens y Meyer.

4.4.2 Organización del material musical

Aunque en general la interpretación de Portal siga la misma línea que Damiens y Meyer –simetrías matemáticas que sintonizan con el pensamiento compositivo de Boulez–, su grabación consigue aplicar una visión particular al orden de los cuadernos y a la lectura de los fragmentos (Figura 4.4.1).

Orden de los cuadernos. Si en sus respectivas grabaciones Damiens (pares/impares) y Meyer (1-2-3/1-2-3) eligieron dos combinaciones numéricas sencillas para ordenar los cuadernos, Portal optó por una organización menos evidente, aunque

¹ Como quedó claro en la sección 1.2, existen dos versiones de *Domaines*, una para clarinete solo y otra para clarinete y seis conjuntos instrumentales.

² PORTAL, Michel. Entrevista, Anexo C, p. 395.

igualmente matemática. Esta combinación se establece a partir de dos grupos (A y B, que corresponden al número 1) de los cuales

surge un orden numérico impar (A-C-E son 1-3-5 y D-B-F son 3-1-5). Enseguida se puede ver la relación cruzada existente entre las letras A y B (número 1), y C y D (número 3), mientras las letras correspondientes al número 5 permanecen en idéntica posición (número 5).

1	A	3	D
3	C	1	B
5	E	5	F

Figura 4.4.1: Orden de los cuadernos

Orden de los fragmentos. No es descabellado pensar que Boulez influyó en algunas de las decisiones tomadas a nivel organizativo en las grabaciones de Damiens y Portal, ya que la lógica que ambos aplican a la lectura de los fragmentos musicales coincide plenamente (no en vano ambos trabajaron estrechamente con el compositor).³ Ambos establecen una relación evidentemente simétrica en espejo entre las lecturas que se hacen de arriba hacia abajo y las lecturas que se hacen de izquierda a derecha (2–1–1–2) (Figura 4.4.2).

Michel Portal			Alain Damiens		
<i>Cahier</i>	Opción	Orden lectura	<i>Cahier</i>	Opción	Orden lectura
A	1	Arriba/abajo	D	2	Arriba/abajo
D	1	Arriba/abajo	B	2	Arriba/abajo
C	2	Izquierda/derecha	E	1	Izquierda/derecha
B	2	Arriba/abajo	A	2	Arriba/abajo
E	1	Izquierda/derecha	F	1	Izquierda/derecha
F	1	Izquierda/derecha	C	1	Izquierda/derecha

Figura 4.4.2: Opciones de lectura de fragmentos musicales (Portal y Damiens)

³ No existe ningún documento que refrende esta hipótesis.

Domaines ofrece también opciones respecto a las dinámicas (hasta seis) y a las técnicas extendidas (hasta dos), que son ámbitos donde Portal comienza a manifestar un estilo interpretativo más libre o, si se prefiere, menos calculado que Meyer y Damiens. No en vano, ya en su entrevista Portal se mostraba partidario de interpretar determinados aspectos de una obra de manera libre si así lo consideraba necesario.⁴ Así pues, tanto sus dinámicas como sus técnicas extendidas son desordenadas y poco fieles a la opción elegida en cada cuaderno, dando lugar a combinaciones mixtas lejanas a la coherencia demostrada por Damiens en su grabación (Figura 4.4.3).

Michel Portal			Alain Damiens		
<i>Cahier</i>	Dinámica	T. extendida	<i>Cahier</i>	Dinámica	T. extendida
A	Mixta	Mixta	D	Opción 1	Opción 2
D	Opción 1	Opción 1	B	Mixta	Mixta
C	Mixta	Opción 1	E	Opción 1	Sin opciones
B	Mixta	Opción 2	A	Mixta	Mixta
E	Mixta	Sin opciones ⁵	F	Opción 1	Sin opciones
F	Opción 1	Sin opciones	F	Mixta	Mixta

Figura 4.4.3: Opciones dinámicas y de técnicas extendidas (Portal y Damiens)

4.4.3 Análisis de parámetros musicales

Portal mencionó que el lenguaje compositivo desarrollado por Boulez en *Domaines* entra en conflicto con su estilo interpretativo, creando una cierta fricción con su experiencia como improvisador y músico acostumbrado a tocar en géneros y registros muy diferentes. De hecho, su indiferencia respecto al exceso de precisión en la técnica instrumental y en la lectura de la partitura, además de su fuerte compromiso con

⁴ PORTAL, *op. cit.*, pp. 395-396.

⁵ “Sin opciones” significa que Boulez no ofrece la posibilidad de elegir (técnica extendida o dinámica). Por ejemplo, en este caso (cuaderno E), el compositor solo usa *Flatterzunge* (o *frullato*), que es una técnica característica de los instrumentos de viento que consiste en utilizar la lengua para producir un característico sonido parecido a “rrrrr”, a la vez que se sopla de manera convencional consiguiendo un efecto muy peculiar.

la libertad interpretativa, colisionan directamente con algunas de las características más básicas de esta obra: su estilo fragmentado y cargado de información.⁶ Además, para Portal en *Domaines* escasea la presencia del aspecto melódico, que se da en la música de otros compositores coetáneos: “[En *Domaines*] tú no puedes hacer un *piano* cuando pone *forte*... no, es una ‘*musique*’ completamente ‘*finita*’ y sobre Berio tú puedes hacer muchas cosas diferentes porque se aporta una cosa un poco cantante, se puede [tocar] como un Brahms”⁷

En conjunto, ambas preocupaciones quedaron patentes en esta investigación gracias a unos análisis que, según veremos a continuación, muestran una versión de *Domaines* menos precisa pero sorprendente por su dimensión melódica. Por otro lado, los espectrogramas y gráficos generados relativos al tempo y al volumen sonoro ayudaron a explicar parte de su peculiar estilo interpretativo, aunque en este sentido los análisis del timbre y la articulación fueron los más concluyentes, por la importancia que Portal concede a estos parámetros menos llamativos.

Tempo. En todo el proceso de preparación, Portal aseguró haber dado mucha importancia al tempo. Según explicó, este trabajo fue completado muy rigurosamente con metrónomo⁸ y sobresale por dos razones. Por un lado, las relaciones de velocidad que establece entre *Lent*, *Modéré* y *Vif* son muy claras. Por otro lado, el resto de indicaciones agógicas también son respetadas, como por ejemplo *rit.*, *poco rit.*, *rall.*, *poco rall.*, *accel.* y *poco accel.* En estos dos aspectos, la coincidencia con Damiens y Meyer es total. Sin embargo, uno de los aspectos más relevantes del estilo interpretativo de Portal en esta grabación tiene que ver con los niveles de riesgo que asume respecto al pulso interno de cada fragmento. No es casual que Boulez alabara este sentido de libertad dentro del rigor del pulso: “Había un pulso para trabajar [...] Después sin metrónomo [...] Boulez me dice: ‘me gusta el pulso que tienes en la libertad’, en mi cabeza. Esta es la razón de trabajar, después he olvidado todo de la ‘pulsión’ porque después era un ‘*habitude*’”.⁹ En efecto, Portal expande la utilización del rubato hasta el punto de rozar los límites de la libertad interpretativa tradicional y, aún así, lejos de

⁶ PORTAL, *op. cit.*, p. 395.

⁷ *Ibid.*, p. 399.

⁸ *Ibid.*, p. 397.

⁹ *Ibid.*

sonar de manera insatisfactoria, consigue un aire improvisado particularmente interesante desde el punto de vista interpretativo. En relación a este punto, cabe reseñar que en su entrevista el clarinetista expresó su deseo de “hacer como una improvisación, algunas partes” [MP canta una melodía que recuerda a una improvisación de jazz]. Como si improvisase...”.¹⁰

Por ejemplo, en el cuaderno B, aplica unos niveles de aceleración y desaceleración muy pronunciados, según prueba la línea descendente del espectrograma, que nos muestra una desaceleración abrupta en el pulso de su primer fragmento (Figura 4.4.4).

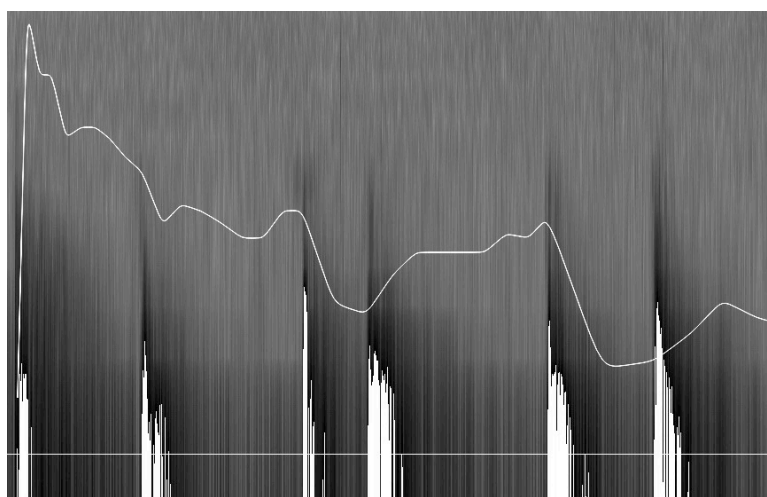


Figura 4.4.4: Espectrograma y gráfico del primer fragmento musical del cuaderno B

Volumen sonoro. Portal habló de la capacidad interpretativa como una habilidad conectada a los estados de ánimo. Consecuentemente, la interpretación que hace de *Domaines* a veces parece estar más ligada a reacciones emocionales que a una lectura pulcra de la partitura. Por ejemplo, hay fragmentos en los que decide favorecer un volumen sonoro más homogéneo (a pesar de perder solidez en la lectura) para conseguir un resultado musical más compacto y emocionalmente más contundente. Tal es el caso del último fragmento del cuaderno B (*Assez Vif*), donde ejecuta prácticamente todo el pasaje en *f*, a pesar de que dicho cuaderno ofrezca dos opciones ricas en contrastes

¹⁰ *Ibid.*, pp. 392-393.

dinámicos: (a) *f*, *pp*, *f*, *pp*, *f* y *pp* y (b) *pp*, *f*, *pp*, *f*, *pp* y *f*. Curiosamente, esta tendencia coincide con pasajes rápidos y fuertes, o lentos y suaves que además recuerdan a una interpretación melódica tradicional. No obstante, Portal es más fiel a las indicaciones dinámicas cuanto más fragmentada sea la escritura, es decir, ante la ausencia de referencias que inviten a tocar la música linealmente (interpretación melódica tradicional), busca contrastes dramáticos en el volumen sonoro que tienden a resaltar la carga expresiva de la música. Tal es el caso del cuarto fragmento del cuaderno F, donde el clarinetista explora con determinación los límites superiores e inferiores de las dinámicas, así como de los *crescendos* y *decrescendos*.

Articulación. Sin duda el parámetro utilizado de manera más peculiar en esta grabación es la articulación. Ya en su entrevista, Portal había manifestado que le gustaba “hablar con la música”,¹¹ un enfoque interpretativo que aplica especialmente a este recurso, a pesar de chocar frecuentemente con una lectura más conservadora de la partitura. En mayor o menor medida, esta conducta se repite en todos los cuadernos y, aunque no parece seguir ningún patrón, se traduce a sonidos en *legato* interpretados como sonidos en *staccato* –cuando intenta conectar sonidos lentos y suaves, o rápidos y fuertes– y a la inversa –cuando intenta separar células motivicas– (Figura 4.4.5).

<i>Cahier</i>	<i>Staccato en lugar de legato</i>	<i>Legato en lugar de staccato</i>
A	1 caso	1 caso
D	4 casos	-
C	-	2 casos
B	-	7 casos
E	2 casos	1 caso
F	-	1 caso

Figura 4.4.5: Casos de interpretación no ajustada a la partitura (*staccato* y *legato*)

Es improbable que una lectura tan personal de la articulación haya pasado desapercibida para Boulez, pero lo cierto es que no parece haber incomodado al creador

¹¹ *Ibid.*, p. 400.

de *Domaines* quien, una vez concluido el proceso de grabación, se mostró entusiasmado con el resultado, según nos explicó Portal: “Hacemos todo y enseñamos la grabación a Pierre Boulez... él dice: ‘*no change nothing*’... ‘*don’t change nothing*’, ‘esto OK, OK, OK, *thank you very much*’”.¹²

Timbre. El uso que Portal hace del timbre en esta grabación es todo un ejemplo de fidelidad a su estilo interpretativo, ya que no lo modifica únicamente de manera puntual con fines expresivos (como hizo Meyer en su grabación), sino que su sonido es en sí mismo un elemento determinante de su forma de tocar (flexible, ligero y brillante). En efecto, su manera de moldear el sonido es muy personal, según explicó en el siguiente comentario: “En esa música [*Domaines*] yo quiero hablar, sin fantasía, no es *Commedia dell’arte* [...] Debemos tocar las notas como hablando pero con mucho respeto, no con demasiadas concesiones”.¹³ Por último, las libertades relativas al timbre que se concede Portal tienen que ver con el vibrato, un recurso que incorpora a la música de manera puntual con el objetivo de reforzar el contenido musical de algún pasaje. Por ejemplo, esto sucede en el cuaderno A (fragmento 2), en el D (fragmento 3), en el B (fragmentos 5 y 6) y en el F (fragmentos 1 y 4),¹⁴ siempre sobre sonidos largos o muy largos y con intenciones melódicas, ya sea en el punto álgido de un fraseo musical, en momentos musicales suaves o en momentos de tensión creciente.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Para completar este último análisis hemos seguido el orden de lectura de fragmentos que Portal aplicó a *Domaines* en su grabación.

4.5 Richard Stoltzman

4.5.1 Respeto a la partitura y espontaneidad

El análisis de la grabación de Stoltzman nos da la oportunidad de ver cómo se traduce en la práctica su testimonio sobre los límites de la libertad interpretativa y hasta qué punto hay continuidad entre su práctica como instrumentista y sus explicaciones teóricas. Recordemos que Stoltzman habló de las intenciones del compositor, de la partitura y de la tradición musical como realidades que limitan el radio de acción de un intérprete, a la vez que defendió la ambigüedades que se dan en cualquier partitura y tradición como oportunidades que invitan al intérprete a ejercer su capacidad de decisión, según expone la siguiente reflexión sobre la habitual imprecisión de la notación musical: “¿Por qué los compositores escriben *espressivo*? No es que estén preocupados de que no vayas a ser expresivo, diciendo: ‘hay algo aquí, profundiza en esto más. Hay algo aquí que quiero que saques y no lo puedo decir con palabras, pero te lo estoy diciendo, hay algo aquí que encontrar’”.¹ Es más, en su grabación el clarinetista utilizó la espontaneidad como una herramienta más de su estilo interpretativo (como ya había avanzado en su entrevista), demostrando con ello que, aun tratándose de decisiones que un intérprete toma sin un cálculo previo, su uso no está reñido con una lectura correcta de la partitura, ni con el respeto a las intenciones del compositor, como veremos en el análisis de parámetros musicales.

4.5.2 Análisis de parámetros musicales

El presente análisis nos muestra una interpretación que se beneficia de la inteligencia e imaginación de un intérprete que, a su vez, tiene una vastísima experiencia como solista. No en vano, el clarinetista consiguió poner en práctica las peculiaridades de su estilo interpretativo sin que afectasen al equilibrio entre la libertad interpretativa, por un lado, y la fidelidad a la partitura y la intención del compositor, que tanto defendió en su entrevista, por otro. Es más, el análisis de esta grabación demuestra que Stoltzman no escatimó en recursos interpretativos para obtener una grabación

¹ STOLTZMAN, Richard. Entrevista, Anexo C, p. 449.

imaginativa del Concierto para clarinete de Rautavaara, sin que ello le impidiese desarrollar una lectura precisa de la partitura o incorporar la información privilegiada que tenía sobre las intenciones del compositor.

Una vez más, gracias a los espectrogramas y los gráficos, los análisis del tempo y del volumen sonoro fueron especialmente importantes para determinar las características interpretativas de la grabación analizada. Sin embargo, los análisis del uso que Stoltzman hizo del timbre y de la articulación también fueron valiosos para entender sus decisiones musicales más particulares.

Tempo. Si bien fue la herramienta interpretativa más relevante de esta grabación, hay que destacar que la prudencia y la sutileza en su manipulación fueron las características más sobresalientes del uso que hizo Stoltzman de ella. De hecho, el manejo que el clarinetista hizo de este parámetro musical fue tremendamente sensible a las armonías de la obra y a sus texturas orquestales, demostrando con ello que una lectura muy atenta de la partitura, a la que tanto había apelado en su entrevista, es inherente a su estilo interpretativo, según corrobora la siguiente afirmación: “Ahora hablamos de *concertos* así que [en] la orquesta puede incluso [haber] [...] un montón de información que puede ayudarnos a tomar decisiones sobre nuestras propias dinámicas, sobre nuestro propio tempo, y realmente sobre nuestra propia interpretación del material temático”.² Por ejemplo, desde el compás 137 hasta el final del primer movimiento, la orquesta desarrolla un ambiente marcadamente tranquilo que el clarinetista imita con una ejecución estática y un rubato menos evidente.³

El tempo aplicado a los tres movimientos del Concierto para clarinete, así como las variaciones de velocidad seccionales que suceden en cada uno de ellos, son decisiones tomadas por el director de orquesta Leonard Slatkin, que no aportan información relevante sobre el trabajo interpretativo de Stoltzman en esta grabación. Además, tampoco se puede decir mucho de aquellas otras indicaciones agógicas más puntuales, porque Rautavaara solo escribió una en el segundo movimiento (*riten.*). No obstante, sí que es relevante el hecho de que esta sea la grabación donde el clarinetista use el recurso expresivo del rubato de manera más clara, a pesar de que el formato del Concierto para clarinete no sea el más propicio para aplicar grandes oscilaciones en este

² *Ibid.*, p. 447.

³ Véase la sección 2.3.

sentido.⁴ De hecho, los acuerdos a los que el clarinetista llegó con Slatkin prueban su predilección por este parámetro musical como recurso expresivo, según se desprende del siguiente comentario: “Recuerdo hacer... a medida que nos metíamos en la interpretación... [haber usado] más rubato en ciertas secciones juntos, él y yo y por supuesto la orquesta, encontrábamos maneras de hacerlo más personal ese día o esa noche”.⁵

Desde el punto de vista interpretativo, lo más sorprendente en esta grabación es la habilidad que demuestra Stoltzman usando el rubato sin perder de vista la pulsación interna del conjunto orquestal. Así, aunque varíe la velocidad de la música con la intención de resaltar alguna inflexión musical, procura hacerlo en segmentos cortos para no perder el contacto con el tempo de la orquesta. Por ejemplo, entre los compases 76 y 86, el clarinetista expande el valor de la nota previa a cada compás (o grupo de notas) para enfatizar momentos expresivos importantes, aunque inmediatamente continúa tocando con fluidez para que dicha modificación del tempo sea pasajera.⁶ No obstante, este talante interpretativo resulta muy coherente si consideramos su preocupación por los límites de la libertad interpretativa, tal como dejó dicho en la entrevista: “Cada vez más, a veces no lo hago pero lo intento tanto como puedo... presto atención a la partitura y recuerdo que esta línea es una línea, obviamente la línea solista, pero es una línea [...] que va en la creación de toda la pieza”.⁷

El espectrograma y el gráfico (Figura 4.5.1) no solo corroboran la mencionada introducción de fluctuaciones en el tempo (las líneas ascendentes representan una aceleración en el tempo y las líneas descendentes una desaceleración) entre los compases 76 y 86 del primer movimiento, sino que además expresan la sensibilidad de Stoltzman hacia este recurso expresivo (uso continuado) y la moderación del clarinetista en su empleo (tanto las aceleraciones como las desaceleraciones son regulares pero comedidas).

⁴ Es muy posible que este uso continuado del rubato tenga tanto que ver con una tendencia natural en el estilo interpretativo de Stoltzman como con el estilo compositivo de Rautavaara, que invita al intérprete a destacar cambios armónicos muy marcados y espaciados.

⁵ STOLTZMAN, *op. cit.*, p. 454.

⁶ Véase la sección 2.3.

⁷ STOLTZMAN, *op. cit.*, p. 447.

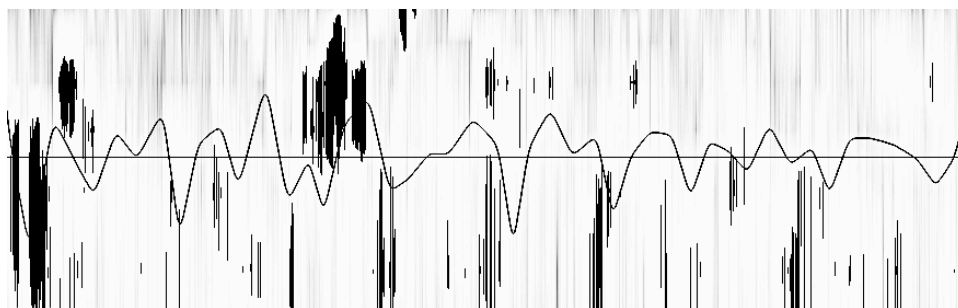


Figura 4.5.1: Espectrograma y gráfico del primer movimiento del Concierto para clarinete (compases 76-86)

Volumen sonoro. De manera muy consecuente con sus opiniones teóricas sobre la interpretación, la utilización que hace Stoltzman del volumen sonoro como recurso interpretativo combina una admirable seriedad en el seguimiento de la partitura, con una visión imaginativa y única de la obra, como explicamos a continuación. La ejecución de las dinámicas en esta grabación aporta un resultado marcadamente equilibrado respecto al desarrollo expresivo de esta música. Tal es el caso del segundo segmento del primer movimiento (compases 20-39) del Concierto para clarinete (*Animato*), donde el clarinetista pasa de una *p* a una *f* con una claridad meridiana.⁸ Stoltzman construye fraseos perfectamente calibrados sobre la estructura de la obra, aunque les añade ráfagas de volumen sonoro que aparecen y desaparecen a modo de impulsos espontáneos. Tómese como ejemplo el principio del Concierto, donde el clarinetista desarrolla la línea melódica con normalidad hasta que decide añadir oscilaciones intermitentes al volumen sonoro en el tercer compás (la segunda y quinta notas suenan menos de lo esperado) con las que consigue subrayar la sensibilidad titubeante de este inicio. De hecho, este mecanismo expresivo tan peculiar suele aparecer combinado con un vibrato leve que Stoltzman aplica a los sonidos más suaves de cada fraseo, según se detalla en el epígrafe dedicado al timbre.

Articulación. Stoltzman explicó en su entrevista que Rautavaara había sido elegido para este proyecto por su percepción melódica de la música, según muestra el siguiente comentario: “quería encontrar un compositor al que le motivase la voz como

⁸ Véase la sección 2.3.

parte de su música, música que fuese ‘cantable’”.⁹ De hecho, a pesar de reducir drásticamente las variaciones interpretativas de la articulación y el potencial expresivo de este recurso, la omnipresente cualidad melódica del Concierto para clarinete parece haber respondido a las expectativas del clarinetista, a juzgar por la siguiente observación: “esto era una especie de, era un sueño [...] cuando alguien crea algo lírico para mí, con líneas largas, como... [...] en constante búsqueda, una melodía sonora que se mantiene sobre los acordes de una obra”.¹⁰ Por lo tanto, teniendo en cuenta que el nivel de exigencia del Concierto en este ámbito es bajo (la partitura únicamente pide *legato* o *staccato* y alguna combinación de ambos) y obviando la capacidad de Stoltzman para reproducir fielmente las articulaciones propuestas por el compositor, no sorprende la reducida aportación interpretativa del clarinetista en este apartado. Por ejemplo, en el primer segmento del tercer movimiento (compases 7-33),¹¹ que de hecho es la única sección que ofrece cierta diversidad en este aspecto, Stoltzman ejecuta las articulaciones de manera precisa y limpia pero sin una aportación personal equiparable a la que consiguió desarrollar en relación al tempo o al volumen.

Timbre. Stoltzman fue capaz de extraer el máximo rendimiento expresivo a un recurso tan sutil y versátil como el timbre, gracias a la aplicación de una ingeniosa fórmula interpretativa que consigue realzar el potencial comunicativo de su fraseo mediante su combinación con otro parámetro musical, el volumen sonoro. En concreto, en esta grabación el clarinetista enriquece su interpretación con una forma de hacer el fraseo muy particular, que consiste en la introducción de oscilaciones breves en el volumen sonoro y combinando esta irregularidad con un vibrato leve que aumenta el efecto de pequeñas tensiones musicales. Además, el uso general que Stoltzman hace del timbre en esta grabación es todo un ejemplo de fidelidad a su estilo interpretativo, ya que no lo modifica únicamente de manera puntual con fines expresivos (como hicieron Meyer y Portal en sus grabaciones), sino que su sonido (flexible, ligero y brillante) es en sí un elemento expresivo determinante y continuado en su forma de tocar.

⁹ STOLTZMAN, *op. cit.*, p. 432.

¹⁰ *Ibid.*, p. 440.

¹¹ Véase la sección 2.3.

4.6 Eduard Brunner

4.6.1 La presencia del compositor en la interpretación

El análisis de la grabación que Brunner hizo de *Dal niente* resultó muy interesante ya que nos permitió examinar la traducción práctica de una actitud interpretativa de gran respeto y deferencia hacia las intenciones del compositor y la partitura, como quedó de manifiesto en su entrevista. A la filosofía interpretativa del clarinetista, se le añadió el hecho de que la grabación de *Dal niente* contó con la presencia del compositor en el estudio de grabación.

A pesar de todo, Brunner reconoció que la personalidad del solista debe potenciar la construcción de una interpretación genuina y estuvo de acuerdo en conceder al intérprete cierto poder de decisión frente a la partitura como parte de su aportación artística. En esta línea, afirmó que “todo el mundo es diferente y [...] para una persona es suficiente un aspecto de un compositor, más importante, y tú expresas más esto en una dirección”.¹

4.6.2 Análisis de parámetros musicales

Los resultados del análisis de la grabación demostraron que Brunner es capaz de combinar su respecto a la partitura y a las intenciones del compositor, con su ambición por desarrollar una interpretación propia y genuina: “un clarinetista o violinista [...] su carácter o su sonido [...] es diferente, y así es también la interpretación diferente, pero el texto, tocar el texto, no tiene nada que ver con ser libre”.² Siguiendo la práctica del resto de los análisis de grabaciones, analizamos el tempo, el volumen sonoro, el timbre y la articulación. Aunque obtuvimos conclusiones interesantes de los cuatro parámetros, fueron los dos primeros los que produjeron una mayor cantidad de datos útiles para nuestro análisis.

Tempo. En general, este es uno de los recursos más difíciles de analizar en la grabación de Brunner, no solo por el nivel de dificultad instrumental propuesto por

¹ BRUNNER, Eduard. Entrevista, Anexo C, p. 498.

² *Ibid.*, p. 497.

Lachenmann, sino también por ciertas licencias interpretativas que el clarinetista se concedió a lo largo de la obra. Así pues, los análisis corroboran una intensa fluctuación en el tempo de algunos pasajes musicales, en ocasiones motivados por razones técnicas pero mayormente atendiendo a decisiones interpretativas, según se desglosa a continuación: (a) Brunner aumenta la velocidad de la música con la intención de imprimir dirección (fraseo tradicional) a los extractos musicales de configuración melódica; (b) el clarinetista reduce la velocidad de la música para destacar aquellos puntos donde la tensión melódica decae o muere; y (c) la precisión en el pulso se resiente cuando el nivel de dificultad del efecto sonoro es extremo. Todo ello en pasajes donde la indicación de tempo es constante.

Por lo tanto, queda claro que las convicciones de Brunner con respecto a la fidelidad a la partitura en la práctica no están reñidas con una cierta autonomía interpretativa con respecto a las indicaciones del compositor. Así lo prueba el siguiente espectrograma (Figura 4.6.1), cuyo gráfico muestra las múltiples y profundas variaciones que Brunner aplicó al tempo en un extracto musical de complejidad rítmica elevada y compuesto por sonidos tradicionales y sonidos con aire expirado e inspirado (pentagramas 15-22).

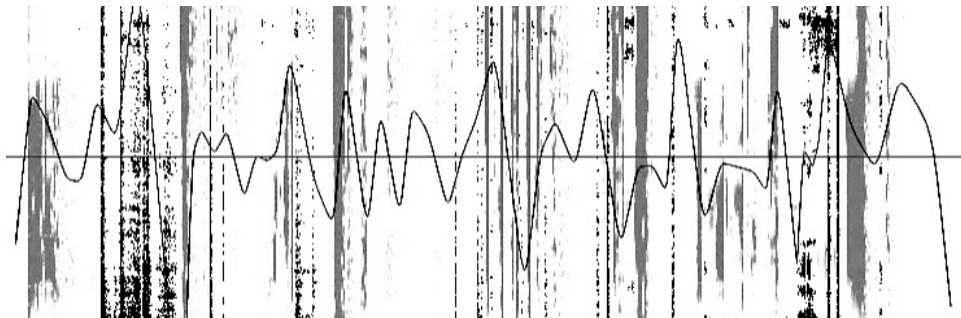


Figura 4.6.1: Extracto musical situado entre los pentagramas 15-22

No obstante, la preocupación de Brunner por la seriedad en la lectura está siempre latente en su interpretación del tempo, que además de una precisión general bastante lograda desarrolla una versión sorprendentemente melódica de *Dal niente*. Es decir, resulta llamativa la habilidad que demuestra el clarinetista cuando añade un aire expresivo tradicional (como ya hiciera Michel Portal en su grabación) a la difícil tarea

de encajar efectos sonoros complejos en un pulso estable. Por ejemplo, entre los pentagramas 1 y 3 hay tramos de música, que combinan notas de corte tradicional con notas de cabeza cuadrada,³ interpretados por Brunner con un gesto melódico evidente (rubatos y apoyos), y cuyo desarrollo interpretativo había explicado en la entrevista: “esto [*Dal niente*] no es fácil tocar, es muy difícil [...], pero luego tienes [...] escalas muy exactas [...]. Si tocas Beethoven o Mozart o así son las mismas escalas, sabes”.⁴

Volumen sonoro. Brunner confesó haber sufrido con la dificultad de conjugar las instrucciones del tempo con la complicada tarea de ejecutar de manera precisa las indicaciones relativas al volumen sonoro. En este sentido, no es fácil juzgar esta grabación porque, aunque el nivel de imprecisión en el volumen sonoro sea bajo cuando se tiene en cuenta la dificultad extrema de la obra, la discrepancia entre el volumen de ciertos pasajes de la grabación y lo que se prescribe en la partitura puede alcanzar niveles moderadamente altos si el parámetro es sometido a un análisis riguroso. Tanto es así que, en el marco del presente análisis, ha sido imprescindible tener en cuenta determinados atenuantes que justifiquen una cierta laxitud en la ejecución instrumental.

Hemos observado que Brunner incurre en imprecisiones relativas al volumen sonoro cuando interpreta indicaciones dinámicas ligadas a efectos sonoros poco ágiles. Por ejemplo, prácticamente todas las notas de corte tradicional de la primera página (intercaladas con notas de cabeza cuadrada) tienen algún tipo de indicación dinámica que Brunner ejecuta con precisión; sin embargo, hay otros casos donde se observa una cierta variación con respecto a lo indicado en la partitura. Tal es el caso del pentagrama 3 (Figura 4.6.2), donde en primer lugar Brunner interpreta el tercer grupo de notas de corte tradicional aplicando un *crescendo* que alcanza un *mf* (en lugar de *pp*), en segundo lugar ejecuta el cuarto grupo ampliando el *crescendo* a todo el pasaje (aunque el *crescendo* esté situado al final) y en tercer lugar toca el quinto grupo en *mp* (en lugar de *pp*).

³ LACHENMANN, “Aufführungshinweise/Performance Instructions”. *Dal niente* (Intérieur III) [De la nada (Interior III)]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1970, p. 1.

⁴ BRUNNER, op. cit., p. 494.

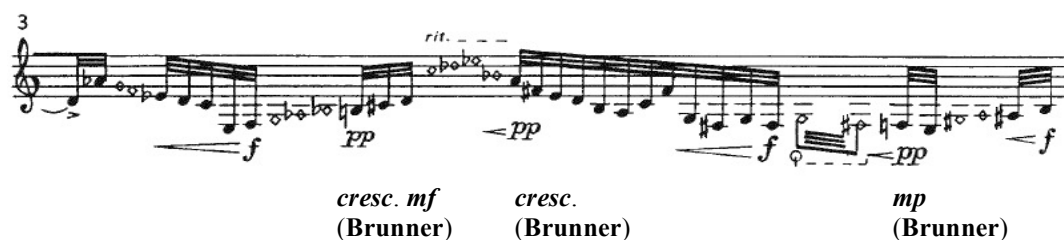


Figura 4.6.2: Análisis de las discrepancias entre la partitura y la interpretación (pentagrama 3)

Debido a las limitaciones técnicas del efecto sonoro en cuestión, a veces Brunner no consigue el nivel dinámico exigido en la partitura o no respeta totalmente las diferencias dinámicas requeridas por el compositor. Este es el caso de los sonidos exhalados que aparecen al principio del pentagrama 14 –suenan *p* en lugar de *f* por la debilidad del efecto sonoro en sí– y a lo largo del pentagrama 18 –suenan *mf* en lugar de *ppp* debido al impulso del propio gesto de exhalación–.

Articulación. Los profundos conocimientos de Brunner sobre el lenguaje compositivo de Lachenmann probablemente fueron determinantes a la hora de tomar decisiones sobre la articulación en su grabación de *Dal niente*. Por ejemplo, es muy posible que la decisión sobre el tipo de articulación aplicada en las dos primeras páginas de la obra (*legato* en la grabación y *staccato* en la partitura) parta de conocimientos adquiridos por el clarinetista en el proceso creativo que compartió con el compositor. No en vano, no consta la menor explicación sobre este asunto en las “*Aufführungshinweise/Performance Instructions*” (“Instrucciones sobre interpretación”) que el compositor añadió a la partitura. Por otra parte, esta conducta algo errática en el uso de la articulación se repite a lo largo de toda la grabación y, aunque no parece seguir ningún patrón, se traduce en algún que otro sonido en *legato* interpretado como *staccato* (y a la inversa), pero sobre todo en sonidos en *staccato* interpretados como *staccatissimo* (y a la inversa). Por ejemplo, al final del pentagrama 5, Brunner decide tocar en *staccatissimo* el segundo grupo de notas de cabeza cuadrada, aunque en la partitura se intercalen notas en *staccato* y notas en *staccatissimo*. Por el contrario, en lo que respecta a la articulación de los difíciles efectos de exhalación e inhalación de la obra, sorprende tanto su habilidad para ejecutar fielmente la partitura como la claridad resultante.

Timbre. En la producción de escasas compuestas por notas de corte tradicional en *Dal niente*, el uso que Brunner hace del timbre en esta grabación es un ejemplo de fidelidad a su estilo interpretativo: su sonido (flexible, ligero y brillante) es un elemento determinante de su estilo interpretativo (igual que en los casos de Portal y Stoltzman). De hecho, según se desprende de su entrevista, para Brunner el timbre es uno de los parámetros musicales que mejor definen la personalidad del intérprete.⁵ Además, en esta grabación también observamos la modificación puntual del timbre con fines expresivos, como por ejemplo cuando el clarinetista refuerza la tímbrica brillante a la que invitan los sonidos sobreagudos (brillantes de por sí) y los *frullati* del pentagrama 73.⁶ De todos modos, la tímbrica extrema a la que es sometido el intérprete y el uso continuado de sonidos que se sitúan más cerca del ruido que del sonido tradicional son características típicas de esta obra que obligan a un análisis más prudente de lo habitual de este parámetro musical. Es decir, el propio estilo compositivo de Lachenmann, tendente a una constante exploración de sonidos atípicos en cuanto a tímbrica, propicia que el intérprete tenga poco margen de acción para una posible interpretación personal de dichos recursos. Por lo tanto, más allá de valorar muy positivamente la ejecución ejemplar de la obra, no se puede afirmar que el análisis del timbre en la grabación *Dal niente* ayude especialmente a entender las elecciones interpretativas de Brunner.

⁵ BRUNNER, *op. cit.*, p. 497.

⁶ WESTRUP, Jack Allan; HARRISON, Frank Llewellyn; WILSON, Conrad. *Collins encyclopedia of music*. Nueva York: Harper Collins, 1976, p. 211. El *faltterzunge* (alemán), o *frullato* (italiano), es un método de producción del sonido que a veces se utiliza en los instrumentos de viento. Consiste en el despliegue de la lengua como diciendo “drrr”. El resultado, si se aplica a una sola nota, es un trémolo rápido.

4.7 Kari Kriikku

4.7.1 Aportación creativa doble

Como quedó claro en el análisis de su entrevista, Kari Kriikku (n. 1960) es uno de los poquísimos clarinetistas que ha sido capaz de consolidar una carrera brillante como especialista en repertorio contemporáneo, una tarea difícil de por sí para cualquier intérprete, pero más aún para un instrumento solista con una demanda limitada en el circuito de conciertos actual.¹ Asimismo, su aportación tanto al mundo del clarinete moderno, en general, como a su repertorio más actual, en particular, es de un valor incuestionable. En primer lugar, gracias a su constante aparición con orquestas y directores de prestigio internacional, Kriikku ha contribuido a fortalecer el potencial solista del clarinete; sirvan como ejemplos de sus múltiples colaboraciones, las siguientes: Orquestas Sinfónica de Gothenberg y Kent Nagano, Orquesta Filarmónica de Nueva York y Alan Gilbert, Orquesta Filarmónica de Londres y Nicholas Collon, BBC Scottish Symphony Orchestra e Ilan Volkov, Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa y Jukka Pekka Saraste. Además, Kriikku ha ayudado a ampliar el repertorio y las posibilidades técnicas del clarinete gracias a su colaboración en los procesos creativos de algunas obras de gran valor musical, compuestas por compositores de gran prestigio, como *Concierto para clarinete* (2001) de Kimmo Hakola (n. 1958), *Concierto para clarinete* (2002) de Magnus Lindberg (n. 1958) y *D'OM LE VRAI SENS* (2010) de Kaija Saariaho (n. 1952).²

Como concertista y especialista en música contemporánea experimentado, Kriikku ofreció en su entrevista la visión de un intérprete fuertemente comprometido con un trabajo creativo doble. Por un lado, su participación en procesos compositivos compartidos no solo influyó en el desarrollo técnico y expresivo del clarinete, sino que también repercutió en el resultado final de *D'OM LE VRAI SENS*. No en vano, su colaboración con compositores no se limitaba a la mera transmisión de conocimientos

¹ Aunque el clarinete haya avanzado enormemente como instrumento solista en la segunda mitad del siglo XX, es innegable que los más solicitados en este ámbito siguen siendo la voz, el piano y el violín.

² KRIIKKU, Kari. "Biografía", *Kari Kriikku*, <http://www.karikriikku.com/biography/>, última consulta: 20.04.2016.

sobre el instrumento, sino que en ocasiones se extendía a reflexiones sobre ciertos aspectos de la composición, según desvela el siguiente comentario sobre el proceso creativo de *D'OM LE VRAI SENS*: “También pequeñas sugerencias como: ¿qué tal si hago esto...?” Sabes, trémolo con una digitación diferente, también más fuerte, o un *glissando* más grande, le pregunté, inmediatamente ella daba su opinión”.³

Por otro lado, su vasta experiencia en el estreno de obras inéditas también le permitía entrar en debates sobre la interpretación de las obras en cuestión, que solían derivar en decisiones conjuntas con respecto a ciertos aspectos de la composición, según desvela esta relación de cambios debatidos con Saariaho sobre la interpretación de *D'OM LE VRAI SENS*: “el comienzo de la obra, las frases cortas, acerca de cuánto tiempo debía tocarlas. Resultó que eran demasiado largas, y que deberían incluir longitudes diferentes, algunas cortas, otras más largas. Solía tocarlas igualmente largas”.⁴ Además, debido a la falta de referencias, Kriikku se vio obligado a desarrollar intensos y laboriosos procesos interpretativos propios mientras preparaba obras poco conocidas, según recordó en su entrevista: “[...] por supuesto leí la partitura, cómo es mi parte en comparación a la parte de orquesta, cómo son los ritmos, los intervalos [...] ¿cómo es esto con la orquesta? ¿Tienen un unísono conmigo? ¿Debería hacer lo mismo o dejarlo?”⁵

4.7.2 Respeto a la partitura y libertad interpretativa

Kriikku considera que la preparación de una obra pasa en primer lugar por la práctica de la técnica, en segundo lugar por el estudio de la partitura y en último lugar por la familiarización con el lenguaje compositivo y la tradición compositiva del autor en cuestión.⁶ Sin embargo, una vez superado este primer proceso de acercamiento, Kriikku dejó claro que el respeto a la partitura y a la voluntad del compositor son un mero punto de partida que en ningún caso debería limitar la libertad del intérprete. Al respecto el clarinetista explicó que “[...] nunca deberías tocar una obra sintiendo ‘tengo

³ KRIIKKU, Kari. Entrevista, Anexo C, p. 529.

⁴ *Ibid.*, p. 528.

⁵ *Ibid.*, p. 527.

⁶ *Ibid.*, p. 529.

una visión sobre esto, que es esto y toco esto muy libre pero, porque está mal y esto está en la partitura y esto está... científicamente comprobado que este es el deseo del compositor', tengo que tocarlo así".⁷ En este sentido, el análisis de la única grabación que hizo Kriikku de *D'OM LE VRAI SENS* revela hasta qué punto su respeto hacia las intenciones del compositor y su seriedad ante la partitura tienen una aplicación real y si son principios compatibles con su reivindicación de la libertad interpretativa como vehículo transmisor del mensaje de la obra.

4.7.3 Análisis de parámetros musicales

Una vez más, gracias a los espectrogramas y los gráficos, los análisis del tempo y del volumen sonoro fueron especialmente importantes para determinar las características interpretativas de la grabación analizada. Sin embargo, los análisis del uso que Kriikku hizo de la articulación y del timbre también fueron valiosos para entender sus tendencias interpretativas más particulares. Los resultados de estos análisis se muestran a continuación.

Tempo. Siendo una de las herramientas interpretativas más poderosas, no sorprende que este parámetro musical haya sido uno de los más explorados por los intérpretes que han participado en la presente tesis doctoral y aquel cuya manipulación aportó un rendimiento artístico más sobresaliente en la grabación de *D'OM LE VRAI SENS*. De hecho, gracias a un tratamiento muy personal del tempo, Kriikku consiguió una lectura que muestra una gran libertad con respecto a las indicaciones de la partitura y produce un resultado muy satisfactorio. No en vano, ya en su entrevista se había mostrado comprometido con un tipo de interpretación que a la vez aúne flexibilidad con fidelidad hacia la partitura y al compositor: "Tienes que usar mucho la imaginación haciendo interpretación, incluso si intentas reproducir literalmente el deseo del compositor".⁸ En este sentido, el espectro de posibilidades interpretativas aplicado a la velocidad en esta grabación es más amplio de lo habitual y, por lo tanto, representa la importancia que el uso expresivo del tempo ocupa en el estilo interpretativo de Kriikku.

⁷ *Ibid.*, p. 531.

⁸ *Ibid.*

El tempo aplicado a los seis movimientos de que consta *D'OM LE VRAI SENS*, así como las variaciones de velocidad seccionales que suceden en cada uno de ellos, son decisiones tomadas por el director de orquesta Sakari Oramo que en ningún caso aportan información relevante sobre la interpretación de Kriikku en esta grabación. Además, este razonamiento es igualmente válido para aquellas otras indicaciones agógicas más puntuales que, aunque escasas, están presentes en la obra. Dicho esto, esta grabación está colmada de una intensa actividad interpretativa asociada a la alteración puntual del tempo como recurso expresivo (*rubato*). De hecho, en su entrevista Kriikku ya había hablado de esta tendencia interpretativa con mucha seguridad, en los siguientes términos: “Hay muchos aspectos a ajustar, el tempo y la dinámica, dinámicas, escala y demás... pertenecen a las herramientas de los intérpretes”.⁹

En esta grabación es posible distinguir dos tipos de decisiones con respecto al tempo. Por una parte, Kriikku emplea un *rubato* moderado en momentos musicales en los que predomina un pulso orquestal marcado. Sirva de ejemplo el movimiento “Le Toucher”, donde el clarinetista consigue sonar *Sempre energico* (indicación principal) gracias a un *rubato* ajustado que aporta intensidad y brío a una pulsación rítmica constante, aunque a veces roce el desorden con la orquesta. Por consiguiente, queda claro que Kriikku no duda en hacer uso de su autonomía interpretativa incluso en aquellos momentos que requieren mayor precisión en la lectura, validando con ello comentarios como el siguiente: “[...] hasta cierto límite, por supuesto, el intérprete debe ser libre”.¹⁰ Por otra parte, Kriikku ofrece un *rubato* más arriesgado cuando la escritura orquestal permite al solista mayor libertad rítmica. Un caso muy evidente es la cadencia situada casi al final del movimiento “L'Ouie” (compases 35-43), donde Kriikku aumenta y reduce exageradamente la velocidad de la música con la intención de resaltar puntos de tensión y distensión musical. En este aspecto, el espectrograma y el gráfico (Figura 4.7.1) corroboran esta intensa fluctuación en el tempo, representada aquí por líneas ascendentes (aceleración del tempo) y por líneas descendentes (desaceleración del tempo).

⁹ *Ibid.*, p. 532.

¹⁰ *Ibid.*

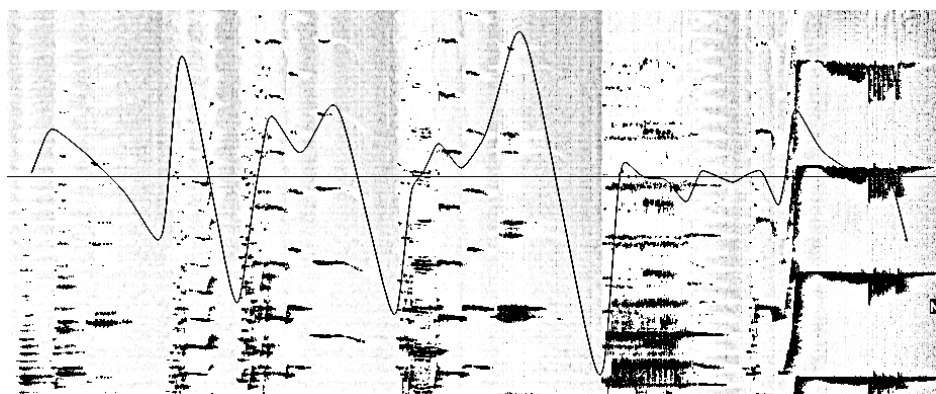


Figura 4.7.1: Espectrograma y gráfico de la cadencia del primer movimiento (“L’Ouie” - compases 35-43)

Así pues, Kriikku no solo consigue ajustarse a la flexibilidad demandada por Saariaho en este movimiento (encabezado por la indicación *Sempre molto flessibile*), sino que también crea un momento valioso en sí mismo desde un punto de vista interpretativo, una actitud frente al rubato que coincide plenamente con la siguiente reflexión: “Por supuesto siempre hay que buscar un nuevo ángulo, incluso para una pieza muy tradicional, una muy conocida, pieza clásica [...] los tempi de Beethoven, de pronto algunas cosas articuladas tocadas de manera diferente y todas estas cosas entran en cierto límite”.¹¹

Volumen sonoro. Según Kriikku, “En este mundo de la notación... es tan limitado”,¹² y por ello es obligado que el intérprete asuma la responsabilidad de generar interpretaciones que mitiguen este defecto. Sin ir más lejos, el volumen sonoro, y todas las representaciones gráficas relacionadas con él, es un parámetro musical cuya escritura arrastra un grado de imprecisión elevado y que Kriikku se esfuerza por desarrollar satisfactoriamente en su interpretación. En este sentido, el equilibrio que había establecido Meyer entre una lectura rigurosa y otra más libre se rompe aquí a favor de un tipo de interpretación más ligada a reacciones emocionales, como defendía Portal.

Respecto al volumen sonoro de “Le Toucher”, Kriikku demuestra tomar decisiones que no siempre coinciden con la partitura pero que definitivamente encajan

¹¹ *Ibid.*, p. 532.

¹² *Ibid.*, p. 531.

en el carácter del movimiento (*Sempre energico*). De hecho, nada más empezar, en lugar de ejecutar un *crescendo* que evoluciona desde *mf* hasta *f* para concluir en un pequeño *decrescendo* (compases 1-2), Kriikku interpreta este pasaje con un *crescendo* que se desarrolla desde *pp* hasta casi *ff* y que rápidamente se diluye en *pp* (Figura 4.7.2). Es decir, Kriikku parece estar más interesado en la claridad del cambio de volumen sonoro y en la incorporación de un contenido “enérgico” (gracias a la amplitud dinámica y a la rapidez en los cambios de volumen) que en preservar las indicaciones de la partitura con precisión. Es más, Kriikku interpreta el motivo musical que sucede al que acabamos de mencionar (compases 3-4), que en teoría se mantiene en *f* para justo al final crecer hasta *ff*, como un *crescendo* que se desarrolla desde *pp* hasta casi *f* y que vuelve a *pp* para finalmente crecer hasta *ff*.



Figura 4.7.2: Extracto de “Le Toucher” (compases 1-4)

En general, estos ejemplos de imprecisión interpretativa se repiten a lo largo de toda la grabación y no solo confirman la creencia de Kriikku en un tipo de interpretación que procura el equilibrio entre la intuición y el cálculo, sino que además dan fuerza al testimonio de Saariaho sobre la necesaria independencia del solista, tal y como afirma a continuación: “[...] por supuesto, hay un proceso independiente que no forma parte de mi trabajo, en cierto sentido”.¹³

Articulación. En coherencia con su filosofía interpretativa, Kriikku relativizó la autoridad de la partitura con respecto a este parámetro: “Quizás esté mal pero diría que si cambio algunas articulaciones y Mozart viniese y lo escuchase, probablemente diría: ‘ah, suena divertido, ¡hazlo así!’ Como los compositores de hoy en día, hacen lo mismo”.¹⁴ De hecho, en mayor o menor medida, esta creencia se ajusta a la realidad de una grabación cargada de sonidos en *legato* interpretados como sonidos en *staccato* y

¹³ SAARIAHO, Kaija. Entrevista, Anexo C, p. 514.

¹⁴ KRIIKKU, *op. cit.*, p. 532.

viceversa. Tal es el caso de “Le Toucher”, el movimiento de *D’OM LE VRAI SENS* que ofrece mayor variedad en cuanto a las articulaciones, que Kriikku ejecuta de manera imprecisa, bien para resolver dificultades técnicas (transformando sonidos *staccato* en *legato*), bien respondiendo a impulsos musicales con resultados sorprendentemente llamativos. Por ejemplo, tanto las fusas del compás 46 como las semicorcheas del 49 son ejecutadas por Kriikku en *staccato* (aparecen ligadas en la partitura, Figura 4.7.3), un comportamiento atípico que puede ser interpretado como una mera exhibición de virtuosismo o como la expresión de su voluntad por sintonizar con el carácter del movimiento.



Figura 4.7.3: Extracto de “Le Toucher” (compases 46-49)

Timbre. Respecto al análisis del uso que Kriikku hizo de este parámetro, conviene diferenciar entre aquellos recursos tímbricos relacionados con las técnicas extendidas exigidas en *D’OM LE VRAI SENS* y aquellos otros que el clarinetista aplica a sonidos habituales en el clarinete. En el primer caso, Kriikku exhibe un enorme dominio instrumental sobre todos los efectos tímbricos no tradicionales que aparecen en la obra –*glissandi*, cuartos de tono, sonidos armónicos o multifónicos, entre otros– y demuestra una gran audacia interpretativa en su desarrollo, que además facilita la escucha de una obra exigente a nivel tímbrico. En el segundo caso, sin llegar al nivel de aridez de Damiens respecto a este parámetro musical, Kriikku reduce las posibilidades expresivas de un recurso interpretativo sutil, optando por situarse en un plano conservador en el que destaca un timbre equilibrado pero monótono. Por ejemplo, no establece diferencias claras entre un sonido brillante y uno oscuro, o entre un sonido estridente y uno armonioso, o entre un sonido agresivo y uno tranquilo, etc. Es decir, en términos de libertad interpretativa es posible que el timbre (en el sentido más tradicional) haya sido el parámetro musical menos relevante de los utilizados por Kriikku en esta grabación. No en vano, fue el único que no nombró en su entrevista.

4.8 Jörg Widmann

4.8.1 Compositor e intérprete

Widmann es un caso inusual en la presente investigación por su doble condición de compositor e instrumentista. Sin embargo, consciente de lo atípico de su perfil y de lo llamativo que este resulta hoy en día, Widmann quiso restar importancia al asunto recordando que en otros tiempos era normal “que los compositores tocasen tres instrumentos” y “que los instrumentistas [tuviesen] conocimientos básicos de composición” y no dudó en expresar su convencimiento de que hoy en día “debería seguir siendo así”.¹ Además, *Fantasie* para clarinete solo (1993) resulta particularmente singular en el presente estudio ya que el compositor tenía conciencia de que iba a ser el primer intérprete de la obra en cuestión –concretamente lo hizo con el propósito de completar un CD del que él mismo fue protagonista como instrumentista–.²

En este sentido, el análisis de su entrevista ya mostraba (y resolvía) el doble dilema que la singularidad de su caso había añadido a esta investigación. ¿El hecho de ser clarinetista, había influido en la composición de *Fantasie*? ¿El hecho de ser compositor, había afectado a su manera de interpretarla? Al respecto, Widmann explicó que efectivamente su experiencia como clarinetista le hacía absolutamente consciente de los límites y posibilidades del instrumento, y que por esa razón había escrito *Fantasie* con todo aquello que le fascinaba del clarinete en aquella época y que además era realizable.³ Sin embargo, aun valorando positivamente la aportación de sus conocimientos como compositor, Widmann confesó sentir la interpretación como un proceso que goza de cierta independencia. De hecho, añadió que dicho proceso además debe estar abierto a la experimentación y cerrado a las “verdades absolutas”, todo ello en beneficio de una interpretación de la obra que, desde un punto de vista musical, sea propia y libre. Es más, Widmann zanjó su alegato añadiendo que como intérprete reacciona de manera diferente en cada concierto y que cada vez que toca una obra espera que sea diferente.⁴

¹ WIDMANN, Jörg. Entrevista, Anexo C, p. 540.

² *Ibid.*, p. 537.

³ *Ibid.*, p. 538.

⁴ *Ibid.*, p. 549.

4.8.2 Visión interpretativa audaz

Si existe una diferencia entre Widmann y el resto de compositores e intérpretes de la presente investigación, es la absoluta consciencia del primero sobre los mecanismos que hacen funcionar cualquier proceso creativo musical, pero en especial sobre los elementos que determinan la importancia del intérprete en ellos. Por consiguiente, Widmann hizo valer su doble perspectiva artística para defender un perfil de intérprete comprometido con su propia labor, es decir, uno que no solo demuestra su fidelidad al “espíritu de la obra” por leer correctamente la partitura o por trasladar al oyente acertadamente las intenciones del compositor, sino también por ser capaz de ejercer su libertad interpretativa, según explicó con el siguiente ejemplo: “En esta sala ensayé con Dénes Várjon, el pianista húngaro, y Tabea Zimmerman, la maravillosa violista. Ensayamos este movimiento y experimentamos tanto, hacíamos preguntas al texto mediante la experimentación, creo que esto significa tomar el texto en serio”.⁵ Sin ir más lejos, en esta grabación Widmann se esfuerza por desarrollar un discurso interpretativo atrevido que parte de una exploración “al límite” de los parámetros musicales que se analizan en esta sección (las dinámicas, los tempos, las articulaciones y los timbres), como veremos en el siguiente epígrafe.⁶

Widmann nombró el carácter y la personalidad del intérprete como dos elementos que inevitablemente participan en la elaboración de una versión de una obra, y no dudó en incluir también el gusto personal como otra variable que incide en muchas de sus decisiones. Como prueba de ello, Widmann argumentó que la mayoría de compositores con los que trabajó como intérprete solo quedaban satisfechos cuando proponía una interpretación que adaptara la obra en cuestión a su gusto particular o, dicho de otra forma, cuando tomaba la determinación de transformar la obra en una interpretación personal.⁷ Por tanto, parece normal que Widmann haya declarado estar siempre dispuesto a valorar favorablemente cualquier interpretación de *Fantasie* que no solo se ajuste a la partitura y a sus intenciones como compositor, sino que añada rasgos expresivos propios del clarinetista que la propone, según afirmó en el siguiente comentario: “Me encanta cuando escucho personalidades individuales, incluso cuando

⁵ *Ibid.*, p. 550.

⁶ Widmann habló del carácter improvisado y virtuoso de *Fantasie*, por ejemplo.

⁷ WIDMANN, *op. cit.*, p. 552.

hacen tempi diferentes de los que imaginé; si es convincente y si realmente es algo personal y veo que es convincente de esa manera le digo a esa persona: ‘bueno, yo lo veo diferente pero fue tan convincente que en realidad no quiero enseñarte’”.⁸

Por lo tanto, de un modo muy coherente, Widmann pone en práctica esta filosofía interpretativa en una grabación donde, como intérprete, persigue velocidades trepidantes cuando la partitura lo sugiere y en la que explora los extremos de cada indicación dinámica, dejando claro que su gusto personal por el virtuosismo y por el contraste –declarados en su entrevista y reflejados en una partitura llena de dificultades extremas en ambos ámbitos– no solo forman parte de su estilo compositivo, sino también del interpretativo.⁹

4.8.3 Análisis de parámetros musicales

Mediante el uso de los espectrogramas y los gráficos, los análisis del tempo y del volumen sonoro fueron especialmente útiles para determinar las características de la interpretación analizada. Asimismo, el análisis del timbre también fue valioso para matizar sus tendencias interpretativas más particulares. Sin embargo, el análisis de la articulación no resultó tan fructífero como esperábamos.

Tempo. El uso expresivo que Widmann hace de la velocidad en esta grabación es altamente representativo de tres tendencias interpretativas muy importantes para entender su personalidad como solista.

(a) El clarinetista respeta las indicaciones de tempo que aparecen en la partitura, pero aprovecha la imprecisión de la terminología que él mismo decide como compositor (por ejemplo, *Free rhapsodically*, *Tempo grazioso* y *Fast-brilliant*) para dar especial valor a los cambios de velocidad que conectan cada sección.¹⁰ Para ser más exactos, Widmann acentúa el material musical de *Fantasie* –ya de por sí instrumentalmente virtuoso y musicalmente contrastante– explorando al máximo los límites superiores e inferiores de cada indicación de tempo. Esto queda ilustrado, entre otros muchos casos,

⁸ *Ibid.*, p. 546.

⁹ *Ibid.*, p. 544.

¹⁰ Las indicaciones de tempo que aparecen en *Fantasie* son las siguientes: *Free rhapsodically*, *Simple-quasi Ländler*, *Fast-brilliant*, *A tempo*, *Presto poss.*, *Fast-brilliant*.

por el hecho de que la diferencia de velocidad a la que Widmann ejecuta *Fast, brilliant* respecto a *Tempo, grazioso (simple, quasi Ländler)*¹¹ es el doble (negra igual 120 en el primer caso y blanca igual a 120 en el segundo).¹² No obstante, este efecto de arrebató coincide plenamente con el espíritu de *Fantasie*, y se ajusta a los gustos compositivos e interpretativos que había expresado en la entrevista: “me encanta la velocidad del virtuosismo, sorpresa, contrastes... todo eso está en esta pieza”.¹³

(b) En general, Widmann aplica la misma visión extrema del tempo a aquellas otras indicaciones agógicas más puntuales, como *rit.*, *poco rit.*, *ritard. tornare al tempo*, *rit. molto*, *ritard. poco a poco*, *moltiss. ritard.*, *accel.* y *accel. sempre*.

(c) Respecto al rubato –recurso expresivo que altera el valor de ciertas notas por medio de la aceleración o ralentización del tempo–, Widmann desarrolla una interpretación más audaz de lo habitual: aumenta y reduce la velocidad de la música con la intención de resaltar puntos tensión y distensión musical, al estilo de Damiens y Meyer. Sin embargo, este talante exploratorio hacia uno de los parámetros más flexibles desde el punto de vista interpretativo, el tempo, no sorprende si tenemos en cuenta lo que Widmann manifestó en su entrevista: “tengo algo de información, el texto y tengo la indicación principal, que es fantasía. Así, cuando la empiece y la toque una noche seré feliz si la toco diferente la siguiente noche [...]”.¹⁴ De hecho, a juzgar por la volatilidad del rubato empleado en esta grabación, Widmann da la impresión de estar improvisando su propio texto –incluso en las secciones más rítmicas–, demostrando con ello una actitud marcadamente abierta a la espontaneidad que de hecho exige a cualquier intérprete de *Fantasie*, como muestra el siguiente comentario: “[*Fantasie*] es la ausencia de líneas divisorias, que es algo sorprendente. Por lo tanto, cuando trabajo con mis alumnos en clase magistral les pregunto muy a menudo cómo se titula la pieza, y me dicen: ‘*Fantasie*’, y yo les digo: ‘¡sí, no se llama *Étude*!’ Porque, sabes, en las

¹¹ *Ländler* es una danza tirolesa muy popular en Austria que se baila en pareja y que caracteriza por fuertes pisoteos. Véase <https://global.britannica.com/art/Landler>.

¹² *Tempo, grazioso (simple, quasi Ländler)* está en la primera página de la partitura y *Fast, brilliant* en la segunda.

¹³ WIDMANN, *op. cit.*, p. 544.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 547.

partes rápidas, la tentación es tocar... [Widmann canta sonidos rítmicos], y sería horrible”.¹⁵

En este aspecto, el espectrograma y el gráfico (Figura 4.8.1) no solo corroboran una intensa fluctuación del tempo en los cuatro primeros pentagramas de la sección *Tempo, grazioso*, sino que además representan la abundancia de cambios que Widmann aplica en esta grabación y refuerzan su imagen de intérprete audaz (las líneas ascendentes indican una aceleración en el tempo y las descendentes una desaceleración).

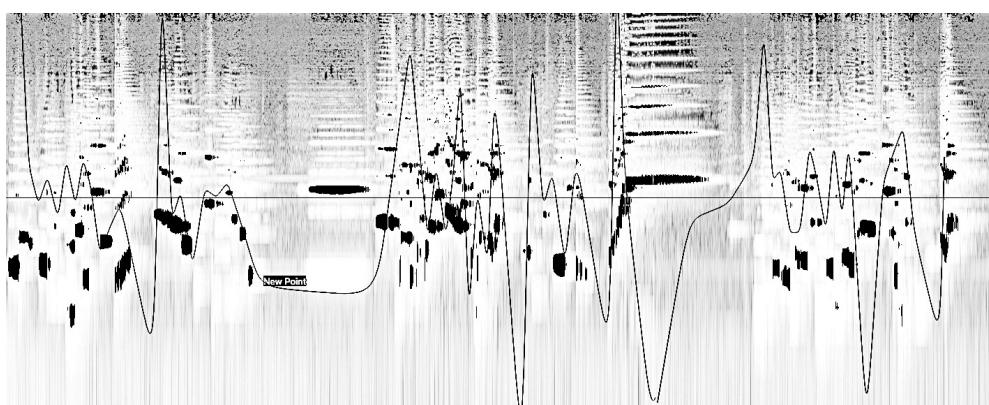


Figura 4.8.1: Espectrograma y gráfico de *Tempo, grazioso* (página 1, cuatro primeros pentagramas)

Volumen sonoro. El volumen sonoro es, junto al tempo, el otro parámetro musical que Widmann utiliza de manera atrevida (respecto a la lectura estricta de la partitura) y recurrente a lo largo de toda la grabación. En las secciones melódicas explora los límites superior e inferior de cada indicación dinámica (como ya hiciera con el rubato). Por ejemplo, en el primer pentagrama sorprende que el paso de *p* a *f* se resuelva en una *ff* y que la ejecución de *pp* supere las *ppp*. En las secciones rítmicas hay muchos fragmentos en los que Widmann favorece un volumen sonoro único (sin matices) y frecuentemente superior al que sería usual, hasta el punto de sacrificar el efecto de otras indicaciones como *cresc.*, *decresc.* y acentos. Esto se aprecia de manera muy clara en los tres primeros pentagramas de la sección *Fast, brilliant*, que teóricamente deberían sonar entre *p* y *mf* (con numerosos acentos y algún regulador),

¹⁵ *Ibid.*, p. 538.

pero que en la práctica suenan en *f* (con acentos y reguladores casi imperceptibles). No obstante, el resultado interpretativo que se obtiene es tan compacto y emocionalmente contundente que consigue convencer desde el punto de vista del resultado musical.

Articulación. En lo que respecta a la autonomía interpretativa, es posible que la articulación haya sido el parámetro musical menos relevante de los utilizados por Widmann en esta grabación (igual que ocurrió en el caso Damiens).¹⁶ Así pues, aunque sea incuestionable su capacidad para dominar un instrumento como el clarinete (que arrastra limitaciones en este terreno) y teniendo en cuenta la encomiable seriedad que demuestra al reproducir todas y cada una de las articulaciones, sorprende que no haya usado este recurso interpretativo de manera más libre (como hiciera con el tempo) o de manera más emocional (como hiciera con el volumen sonoro).

Timbre. Si tenemos en cuenta algunas de las decisiones que toma a nivel interpretativo, en esta grabación Widmann demuestra un alto grado de consciencia sobre la estructura de la obra y un elevado sentido de la responsabilidad sobre la puesta en práctica de esta capacidad técnica. En este sentido, los matices tímbricos que Widmann emplea en esta grabación se acoplan perfectamente a la división estructural de *Fantasie*, de modo que, cuando el volumen sonoro es alto o crece para aumentar la tensión musical de una sección (porque así lo indica la partitura), Widmann busca deliberadamente un timbre más brillante. Por el contrario, cuando el volumen sonoro de una sección es menor o decrece de manera brusca o progresiva, creando cierta tensión musical, el clarinetista busca un timbre más oscuro.¹⁷

¹⁶ El musicólogo Daniel Leech-Wilkinson (n. 1954) definía el estilo interpretativo como “una colección de pequeños gestos expresivos consistente en cambios en la frecuencia, la intensidad o la duración, dentro o entre las notas o frases. Dichos gestos difieren un poco entre individuos (estilo personal)”. Véase LEECH-WILKINSON, Daniel. “Performance style in Elena Gerhardt’s Schubert song recordings”. *Musicae Scientiae*, 2010, vol. 14, nº 2, p. 57.

¹⁷ En el clarinete, el timbre brillante se consigue ajustando el contacto entre la caña y la zona de la embocadura donde están los dientes. Por el contrario, el timbre oscuro se consigue ensanchando el contacto entre la caña y la zona de la embocadura donde están los dientes y redondeando la forma de la boca.

Capítulo 5: Conclusión

5.1 Consideraciones generales

La presente tesis doctoral ha producido resultados a dos niveles: el metodológico y el de contenidos. Además, en lo que respecta a la metodología, esta investigación ha comprendido, a su vez, dos estrategias diferentes y complementarias: la investigación cualitativa, consistente en entrevistas semi-estructuradas, y la investigación musicológica, relativa a las grabaciones. En lo que se refiere a los contenidos, se ha investigado a dos colectivos: compositores e intérpretes, estando ambos grupos relacionados por las obras que los unos compusieron y los otros estrenaron.¹ En este sentido, es un motivo de satisfacción que hayamos podido contar con compositores y clarinetistas que, sin ningún género de dudas, se cuentan entre los más importantes del mundo en sus respectivas facetas. Además, más allá de los colectivos que han centrado los esfuerzos de esta tesis, el contenido de la investigación se divide también en dos partes. Por un lado, hemos investigado la relación entre los compositores e intérpretes en el contexto de la composición de una pieza para clarinete, prestando particular atención a la posible influencia y participación de los intérpretes en el proceso creativo de los compositores. Por otro lado, hemos ahondado en cómo los diferentes compositores e intérpretes entienden que las intenciones de los compositores deben influir en la interpretación de las obras que han compuesto. Todo ello sin apartar la mirada de las obras para clarinete tratadas en esta tesis, pero con la conciencia de que las lecciones extraídas van mucho más allá de una obra concreta y con la convicción de que tienen que ver con la visión que cada compositor e intérprete tiene de los límites y libertades que un intérprete se debe imponer y adoptar al tocar una partitura.

En cada una de las seis dimensiones de esta tesis (la doble metodología, los dos colectivos estudiados y las dos vertientes de la relación entre el compositor y el intérprete: durante el proceso creativo y una vez acabado este), creemos que ha sido

¹ Naturalmente, las excepciones son Boulez y los intérpretes relacionados con *Domaines*, por las razones explicadas anteriormente; y Widmann, por su papel dual de compositor e intérprete.

capaz de producir resultados originales y de interés. Dichos resultados, que a continuación resumiremos, no deben ser tomados aisladamente sino que se complementan y dan lugar a un dibujo complejo y profundo, aunque perfectamente comprensible, de la realidad interpretativa que impera el mundo de la música occidental de nuestro tiempo. De hecho, la accesibilidad de los resultados de esta tesis es la que nos hace predecir con optimismo que lo que aquí hemos investigado, y lo que en este proceso hemos aprendido, podrá ser trasladado a otras personas y otros contextos como materia de aprendizaje, reflexión, inspiración y provocación, para que así cada compositor e intérprete pueda ir encontrando sus propias respuestas a la luz de las aquí expuestas. Por otro lado, es importante destacar la aplicación potencial de una parte del material aquí reunido a la enseñanza y formación de intérpretes, en nuestra opinión muy necesaria, ya que la reflexión que hagan sobre estos temas en sus años de formación y desarrollo puede beneficiar su proceso de maduración, ayudándoles a saber ejercer cabal y responsablemente su libertad como intérpretes o a limitarla según un juicio construido sobre el conocimiento de las opciones que tienen a su alcance.

Antes de adentrarnos en la explicación de los resultados concretos, nos permitimos un último comentario que nos lleva quizás al hallazgo metodológico más significativo y que hace referencia a la investigación cualitativa llevada a cabo a través de entrevistas semi-estructuradas. En este sentido, su diseño estuvo profundamente influenciado por un trabajo teórico (mayormente realizado por filósofos, pero en ningún caso de dominio o interés exclusivo de esta disciplina académica) relacionado con la influencia de las intenciones del autor (en este caso, el compositor) en la interpretación de una obra de arte (en este caso, las obras para clarinete solista estudiadas). Como resultado importante, esta tesis establece que se puede transitar fructíferamente mediante la investigación cualitativa por el espacio que va desde el trabajo teórico más riguroso y generalista hasta las preocupaciones prácticas y concretas de compositores e intérpretes con la mirada puesta en la partitura.

5.2 La efectividad de la metodología cualitativa

Una de las metodologías que ha contribuido de manera decisiva al desarrollo de la presente tesis doctoral ha sido la entrevista semi-estructurada, en parte por la cantidad

de información que generó y en parte por el grado de profundidad de la información manejada. En concreto, el principal valor de este procedimiento metodológico –poco habitual en investigaciones musicológicas– reside en su enorme potencial (preguntas agrupadas en bloques temáticos) para obtener un tipo de respuesta personal y razonada. De hecho, esta cualidad, nacida de los estímulos de una simple conversación semi-estructurada entre el investigador y el entrevistado, fue la responsable de que todos los participantes en la presente investigación (compositores e intérpretes) pudiesen expresar abiertamente sus opiniones sobre el papel del intérprete en el proceso creativo musical y de que además tuviesen la oportunidad de compartir sus pensamientos sobre los posibles límites de la libertad interpretativa. Por último, el hecho de que las entrevistas permitan al investigador abordar temas de naturaleza abstracta desde una perspectiva personal es clave para entender que los verdaderos protagonistas de buena parte del desarrollo de una investigación cualitativa, como la presente tesis doctoral, han sido los propios entrevistados.

Otra de las metodologías que ha contribuido de manera indiscutible al desarrollo de la presente tesis doctoral, y en especial a la extracción de conclusiones, ha sido el análisis de grabaciones. En concreto, el principal valor de este procedimiento metodológico reside en que ha servido para comprobar si los testimonios expresados por los clarinetistas sobre libertad interpretativa se ajustan a la realidad de sus grabaciones, y si los límites de la creatividad interpretativa exhibida en cada grabación (supervisadas o aprobadas, en mayor o menor medida, por el compositor correspondiente) coinciden con las opiniones al respecto expresadas por los compositores en sus entrevistas.

Por otra parte, el otro valor fundamental de este procedimiento metodológico consistió en posibilitar la detección de aquellos rasgos interpretativos más característicos de cada clarinetista y en facilitar la determinación del estilo interpretativo de cada uno de ellos. En este sentido, el éxito de esta metodología (y en nuestra opinión uno de los logros de esta investigación) radica en que ha permitido caracterizar con precisión el espacio reservado al intérprete en las decisiones que producirán el resultado sonoro final.

5.3 Aportación del intérprete al proceso creativo del compositor

El proceso de colaboración establecido entre los intérpretes y los compositores seleccionados en la presente tesis doctoral fue intenso en todos los casos.² A través del análisis de las entrevistas, se constató inequívocamente la influencia que los intérpretes ejercieron en los diferentes procesos compositivos.

De hecho, llama la atención el número de coincidencias que se dan en los mecanismos de trabajo compartido entre ellos y que, además de determinar el intercambio de información, propiciaron un enriquecimiento creativo mutuo y estimularon la influencia del intérprete en el trabajo compositivo. Así pues, podemos destacar unas tendencias comunes a todos los procesos creativos estudiados en lo que respecta a la interacción entre el compositor y el clarinetista: (a) las preferencias y habilidades instrumentales de estos intérpretes, especialmente aquellas relacionadas con las técnicas extendidas, tuvieron una gran influencia en algunas de las decisiones tomadas por los compositores con los que colaboraron; (b) el asesoramiento especializado sobre determinados aspectos de carácter técnico (tesitura, trémolos, velocidad, etc.) tuvo que ver en el desarrollo y modificación de parte de la composición; y (c) en algunos casos el compositor tuvo en cuenta los gustos musicales y artísticos del intérprete.

5.4 La autonomía del intérprete

Aunque la mayoría de los intérpretes y de los compositores participantes en la presente tesis doctoral dieron mucha importancia al hecho de que la interpretación esté limitada por una obligada precisión en la lectura y ejecución de la partitura, ninguno de ellos negó que cualquier proceso interpretativo requiere de la toma de decisiones por parte del intérprete. Es más, la opinión más generalizada pone en valor las elecciones que el intérprete puede desarrollar dentro de los límites que la escritura musical establezca.

Por otra parte, no puede resultar sorprendente que causara cierta extrañeza la temática poco usual de las entrevistas y el hecho de que se centraran en la figura del

² A excepción de Boulez/*Domaines* por las razones ya explicadas.

intérprete y no del compositor. En este aspecto, la flexibilidad de las entrevistas semi-estructuradas, así como la estrategia específica diseñada, contribuyó a facilitar las reflexiones de los participantes sobre este asunto y permitió el acceso a una considerable cantidad de matices que no solo aclaran la importancia real de la partitura en el desarrollo de la interpretación, sino que además consiguen transmitir una visión más global de todo proceso interpretativo.

Contrariamente a lo que se pudiera pensar, y esto es un punto bastante relevante, el hecho de ser intérprete o compositor en ningún caso determina una actitud más o menos tolerante respecto a la autonomía que el intérprete pueda tener con respecto a la partitura. Así, la visión más restrictiva respecto a la libertad interpretativa fue la ofrecida por Brunner, quien reclamó el respeto a las intenciones del compositor y el rigor ante la partitura como prioridades innegociables porque, en su opinión, “la escritura musical ya permite representar cualquier idea musical”³ y no considera necesario ningún tipo de libertad que pueda ir en contra de la precisión en la ejecución. Sin embargo, aunque generalmente cumpla con sus obligaciones con la partitura y el compositor, los análisis de su grabación evidencian algunas decisiones interpretativas poco rigurosas y muestra una tendencia clara a una interpretación bastante libre.

Respecto a la libertad interpretativa del instrumentista, resulta llamativo las semejanzas que se pueden establecer entre las opiniones expresadas por los compositores que han participado en esta investigación. De hecho, concluimos que, con matices, todos los compositores postulan como deseable un respeto a los aspectos más explícitos de la partitura, mientras asumen que el intérprete tendrá que descifrar por su propia cuenta aquellas realidades musicales que una partitura difícilmente puede determinar, o cuya definición por parte de la partitura requeriría asumir una interpretación muy encorsetada, fría y predecible.

5.5 Información y reflexión: libertad y responsabilidad

Como hemos podido comprobar, los clarinetistas que han intervenido en esta investigación fueron testigos de excepción en cada uno de los procesos compositivos analizados. Por consiguiente, resulta lógico que los conocimientos adquiridos por estos

³ BRUNNER, Eduard. Entrevista, Anexo C, p. 498.

intérpretes en relación a las obras que estrenaron supongan una información de extraordinario valor para cualquier otro clarinetista a la hora de abordar las obras en cuestión. Sin embargo, queremos evitar explícitamente cualquier impresión de que esa información deba ser tomada en cuenta de un modo dogmático y limitante por parte de futuros intérpretes de las piezas aquí estudiadas. Todo lo contrario, la motivación fundamental que ha iluminado este proyecto, desde su concepción hasta su conclusión, ha sido la de facilitar a través de nuestra investigación la reflexión autónoma y responsable por parte de cada instrumentista de las decisiones que tiene que tomar a la hora de interpretar cada obra.

Lo que en último término emerge de los resultados de este proyecto doctoral son diversas maneras de entender, con sus similitudes y diferencias, la interpretación musical. En un contexto donde todos los clarinetistas tenían muy en cuenta las intenciones de los compositores, tanto en lo que ellos conocían directamente a través de su interacción durante el proceso creativo, como en lo que quedaba consignado en la partitura, ha resultado revelador los modos de articular (en sus testimonios) y llevar a la práctica (a través del análisis de grabaciones) los aspectos de la interpretación que, según la visión de cada cual, no quedan determinados por la partitura.

Confiamos en que los análisis rigurosos y sistemáticos, pero también vitales e intensos, de los procesos creativos y las decisiones interpretativas de músicos con tanta experiencia como capacidad y prestigio sirvan de estímulo para que las futuras generaciones de instrumentistas ejerzan la interpretación musical desde la responsabilidad y libertad que solo la reflexión y el conocimiento hacen posible.

Bibliografía

Musicología

- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994.¹
- COOK, Nicholas; POPLER, Anthony. *The Cambridge history of twentieth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- DONIN, Nicolas. “Analizar la música en acto y en situación”. *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, 2007, nº 19, pp. 122-137.
- FORTE, Allen; GILBERT, Steven E. *Introducción al análisis schenkeriano*. Trad.: PURROY CHICOT, Pedro. Barcelona: Labor, 1992. Versión original: *Introduction to Schenkerian analysis*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1982.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *Teoría generativa de la música tonal*. Trad. GONZÁLEZ-CASTELAO, Juan. Madrid: Ediciones AKAL, 2003. Versión original: *A generative theory of tonal music*. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.
- RETI, Rudolph. *The thematic process in music*. Londres: Macmillan, 1951.
- SAXTON, Robert. “The process of composition from detection to confection”. En THOMAS, Wyndham (ed.). *Composition–performance–reception: studies in the creative process in music*. Aldershot: Ashgate, 1998, pp. 1-16.
- SCHENKER, Heinrich; SALZER, Felix. *Five graphic music analyses/Fünf Urfurien-Tafeln*. North Chelmsford, MA: Courier Corporation, 1933.
- SLOBODA, John A. *Generative processes in music: the psychology of performance, improvisation and composition*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- _____; JUSLIN, Patrick N. *Music and emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

¹ Para todos los textos académicos se ha usado un criterio homogéneo: mayúsculas en la primera palabra y minúsculas en el resto, tanto en títulos de libros como en títulos de artículos. Para los títulos de obras de arte se ha usado la convención de cada idioma.

TARUSKIN, Richard. *Music in the late twentieth century: the Oxford history of Western music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Pierre Boulez

BOULEZ, Pierre. "Schönberg is dead". *The Score*, 1952, vol. 6, pp. 18-22. Versión original: "Schönberg est mort". *Relevés d'apprenti*. París: Seuil, 1966.

_____.; COOPER, Martin. *Orientations: collected writings*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

_____. NOAKES, David; JACOBS, Paul. "Sonate, que me veux-tu?" *Perspectives of New Music*, 1963, vol. 1, nº 1, pp. 32-44.

BRODY, Martin. "To Boulez and beyond: music in Europe since *The Rite of Spring*". *Notes*, 2000, vol. 57, nº 1, pp. 151-153.

CAMPBELL, Edward. *Boulez, music and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

_____. *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

DI PIETRO, Rocco. *Dialogues with Boulez*. Lanham and Folkstone: Scarecrow Press, 2001.

GOLDMAN, Jonathan. *The musical language of Pierre Boulez: writings and compositions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

HEATON, Roger. "Contemporary performance practice and tradition". *Music Performance Research*, 2012, vol. 5, pp. 96-104.

_____. "Pierre Boulez *Domaines*". Notas del CD *The inner time: contemporary music for clarinet*. *Clarinet Classics*, 2013.

KOSTEC HUEBNER, Patricia. "Hans Rudolf Stalder: a microcosm of Swiss musical heritage". *The Clarinet*, 1987, vol. 15, nº 1, p. 32.

MABRY, Sharon. *Exploring twentieth-century vocal music: a practical guide to innovations in performance and repertoire*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

WESTON, Pamela. *Clarinet virtuosos of today*. Baldock: Egon, 1989.

MITCHELL, Ian. "Toward a beginning: thoughts leading to an interpretation of *Domaines* by Pierre Boulez". En HEATON, Roger (ed.). *The versatile clarinet*, 2013, pp. 109-125.

Einojuhani Rautavaara

- HAKO, Pekka. *The gift of dreams: the world of Einojuhani Rautavaara*. Traducción no publicada: MÄNTYJÄRVI, Jaakko, 2001, rev. 2012. Versión original publicada: *Unien lahja: Einojuhani Rautavaaran maailma*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Ajatus, 2000.
- HOWELL, Tim. *After Sibelius: studies in Finnish music*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2006.
- MOODY, Ivan. "The bird sang in the darkness: Rautavaara and the voice". *Tempo*, 1992, vol. 3, n° 181, pp. 19-23.
- SIVUOJA-GUNARATNAM, Anne; HOWELL, Tim. "Narrating with twelve tones: Einojuhani Rautavaara's first serial period (ca. 1957-1965)". *Music & Letters*, 1999, vol. 80, n° 3, pp. 491-493.
- STĘPIEŃ, Wojciech. *The sound of Finnish angels: musical signification in five instrumental compositions by Einojuhani Rautavaara*. Nueva York: Pendragon Press, 2011.
- VIRTANEN, Marjaana. *Musical works in the making: verbal and gestural negotiation in rehearsals and performances of Einojuhani Rautavaara's piano concerti*. Turku: Turun Yliopisto, 2007.

Helmut Lachenmann

- ABBINANTI, Frank. "Sections of *Exergue/Evocations/Dialogue with timbre*". *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, n° 3-4, pp. 81-90.
- ALBERTSON, Dan; HÜPPE, Eberhard. "Brief biography". *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, n° 3-4, pp. 7-8.
- _____. "Foreword". Trad. ALBERTSON, Dan. *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, n° 3-4, pp. 3-5.
- DENHOFF, Michael. "Homage". *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, n° 3-4, p. 15.
- GADENSTÄTTER, Clemens. "Helmut Lachenmann: short portrait with self-portrait". Trad. HOBAN, Wieland. *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, n° 3-4, pp. 31-37.

- GALINDO AGÚNDEZ, Antonio. *Conflicts in contemporary music interpretation: Brunner-Lachenmann: a case approach*. Degree Project, Master of Fine Arts in Music, Symphonic Orchestra Performance, Academia de Música y Drama, Universidad de Gothenburg, 2011. Director de PhD: Harald Stenström.
- GRELLA-MOŽEJKO, Piotr. "Helmut Lachenmann: style, sound, text". *Contemporary Music Review*, 2005, vol. 24, nº 1, pp. 57-75.
- HOCKINGS, Elke. "A portrait of Helmut Lachenmann". *Tempo*, 1993, nº 185, pp. 29-31.
- _____. "Helmut Lachenmann's concept of rejection". *Tempo*, 1995, nº 193, pp. 4-14.
- LACHENMANN, Helmut. "Composing in the shadow of Darmstadt". Trad. TOOP, Richard. *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 43-53.
- _____. "Four questions regarding new music". Trad. SCHNELLER, Oliver. *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 55-57.
- _____. "On my Second String Quartet ('Reigen seliger Geister')". Trad. JOHNSON, Evan. *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 59-79.
- LAZKANO, Ramon. "'Two feelings' with Lachenmann". Trad. BEAUMONT, Jean-Charles. *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 39-41.
- LESSER, David. "Dialectic and form in the music of Helmut Lachenmann". *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 107-114.
- MOHAMMAD, Iyad. "The theory of perception in the aesthetic conception of Helmut Lachenmann: a 'redefinition' trial of the 'functional' aspect of music". *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 91-95.
- _____. "What has Lachenmann done with my Mozart?! A note on whatever is recorded on the tape in *Accanto*". *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 145-147.
- NONNENMANN, Rainer. "Music with images: the development of Helmut Lachenmann's sound composition between concretion and transcendence". Trad. HOBAN, Wieland. *Contemporary Music Review*, 2005, vol. 24, nº 1, pp. 1-29.

- ORNING, Tanja. "Pression: a performance study". *Music Performance Research*, 2012, vol. 5, pp. 12-31.
- PAS-VAN RIET, Gaby. "On NUN". Trad. ALBERTSON, Dan. *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 165-166.
- RIHM, Wolfgang. "Grinding away at the familiar". Trad. HOBAN, Wieland. *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 21-29.
- ROCHA, Pedro. "Where does music start?" *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 103-106.
- RUZICKA, Peter. "Toward a new aesthetic quality: on Helmut Lachenmann's aesthetics of material". Trad. HOBAN, Wieland. *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 97-102.
- SCHMIDT, Elgar. "Mahler contra Lachenmann". *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 115-123.
- SCHWEITZER, Benjamin. "'Ströme durch die konvention jagen': some remarks about the use of conventions and their modification in Lachenmann's orchestral works from 1969 to 1989". *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 153-159.
- SHIM, Kunsu. "The source of music: from a lesson with Helmut Lachenmann". Trad. ALBERTSON, Dan. *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 19-20.
- SMEYERS, David. "The open-minded clarinetist (Helmut Lachenmann's clarinet)". *The Clarinet*, 1998, vol. 25, nº 3, pp. 26-28.
- STÄBLER, Gerhard. "Hidden 'Energies'". Trad. ALBERTSON, Dan. *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, p. 17.
- STEENHUISEN, Paul. "Interview with Helmut Lachenmann – Toronto". *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 9-14.
- SVOBODA, Mike. "NUN: An inside view". *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 161-164.
- TOOP, Richard. "Concept and context: a historiographic consideration of Lachenmann's orchestral works". *Contemporary Music Review*, 2004, vol. 23, nº 3-4, pp. 125-143.

Kaija Saariaho

- FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Trad. JONES, Ernest. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Versión original: FREUD, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Aigle: Éditions Foi et Victoire, 2013.
- HOITENGA, Camilla. *The flute music of Kaija Saariaho: a personal history*, 2011.
<http://hoitenga.com/site/flute-music-of-kaija-saariaho/saariaho-personal-history/>, última consulta: 1 de diciembre de 2016.
- _____. *The flute music of Kaija Saariaho: some notes on the musical language*, 2011.
<http://hoitenga.com/site/flute-music-of-kaija-saariaho/saariaho-musical-language-3/>, última consulta: 1 de diciembre de 2016.
- HOWELL, Tim; HARGREAVES, Jon; ROFE, Michael (eds.). *Kaija Saariaho: visions, narratives, dialogues*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2011.
- JOUBERT, Muriel. “L’œuvre de Kaija Saariaho et les arts visuels: lumière, reflets et transparence”. Séminaire *Musique et Arts plastiques*, 2011, OMF,
<http://joubert.muriel.pagesperso-orange.fr/Joubert.Muriel/Publications.html>, última consulta: 15 de diciembre de 2016.
- MOISALA, Pirkko. *Kaija Saariaho*. Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 2009.
- PARSONS, Jeremy. “Paavo Heininen”. *Musical Times*, 1978, vol. 119, n° 1628, pp. 850-853.
- VON GOETHE, Johann Wolfgang. *Theory of colours*. Trad. EASTLAKE, Charles Lock. Cambridge, MA: MIT Press, 1982. Versión original: *Zur Farbenlehre*, vol. 2. Stuttgart: J.G. Cotta, 1810.

Jörg Widmann

- BESTHORN, Florian Henri. “The widening, destruction and fusion of sounding bodies: the significance of the body in ‘experimental chamber music’ works by Jörg Widmann”. *Gli spazi della musica*, 2013, vol. 2, n° 2, pp. 27-43.
- BRUHN, Siglind. *The music of Jörg Widmann*. Waldkirch: Edition Gorz, 2013.

LACK, Graham. "At fever pitch: the music of Jörg Widmann". *Tempo*, 2005, vol. 59, nº 231, pp. 29-35.

Práctica interpretativa y análisis de grabaciones

CLARKE, Eric. "Creativity in performance". *Musicae Scientiae*, 2005, vol. 19, nº 1, pp. 157-182.

_____. *Ways of listening: an ecological approach to the perception of musical meaning*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

_____; COOK, Nicholas (eds.). *Empirical musicology: aims, methods, prospects*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

COOK, Nicholas. "Changing the musical object: approaches to performance analysis". En BLAŽEKOVIĆ, Zdravko (ed.). *Music's intellectual history: founders, followers and fads*. New York: RILM, 2009, pp. 775-790.

_____. *The Cambridge companion to recorded music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

_____; LEECH-WILKINSON, Daniel. "A musicologist's guide to Sonic Visualiser". *Centre for the History and Analysis of Recorded Music*, www.charm.rhul.ac.uk, última consulta: 10 de noviembre de 2016.

EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus: studies in musical structure*. Cambridge, MA: MIT Press, 1979.

_____. *Shaping time: music, the brain, and performance*. Belmont, CA: Wadsworth, 1995.

HARGREAVES, David; MIELL, Dorothy; MACDONALD, Raymond. *Musical imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LEECH-WILKINSON, Daniel. "Expressive gestures in Schubert singing on record". *Nordic Journal of Aesthetics*, 2006, vol. 18, nº 33-34, pp. 51-70.

_____. "Listening and responding to the evidence of early twenty-century performance". *Journal of the Royal Musical Association*, 2010, vol. 135, nº 1, pp. 45-62.

- _____. "Performance style in Elena Gerhardt's Schubert song recordings". *Musicae Scientiae*, 2010, vol. 14, nº 2, pp. 57-84.
- LESTER, Joel. "Performance and analysis: interaction and interpretation". En RINK, John (ed.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 197-216.
- PAKES, Anna. "Art as action or art as object? The embodiment of knowledge in practice as research". *Working Papers in Art and Design*, vol. 3, 2004, <http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol3/apfull.html>, última consulta: 1 de diciembre de 2016.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. "La grabación". En su *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz: la grabación integral: un estudio de caso*. Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, 2014. Directora: Marta María Rodríguez Cuervo, pp. 70-81.
- RINK, John (ed.). *La interpretación musical*. Trad. ZITMAN, Bárbara. Madrid: Alianza Editorial, 2006. Versión original: RINK, John (ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- REPP, Bruno H. "A review of David Epstein's *Shaping time: music, the brain, and performance*". *Haskins Laboratories Status Report on Speech Research*, 1994-1995, vols. 119/120, pp. 283-291.
- SPIRO, Neta; GOLD, Nicholas; RINK, John. "The form of performance: analysing pattern distribution in select recordings of Chopin's Mazurka op. 24 No. 2". *Musicae Scientiae*, 2010, vol. 14, nº 2, pp. 23-55.
- THOMAS, Wyndham. *Composition, performance, reception: studies in the creative process in music*. Saarbrücken: Scolar Press, 1998.

Filosofía

- BARICCO, Alessandro. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin: una reflexión sobre música culta y modernidad*. Madrid: Siruela, 1999.
- BARTHES, Roland. "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Trad. FERNÁNDEZ MEDRANO, Carlos.

- Barcelona: Paidós, 1987, pp. 65-71. Versión original: "The death of the author". *Aspen Magazine*, 1967, vols. 5-6, n. p.
- BEARDSLEY, Monroe C.; WIMSATT, William Kurtz. "The intentional fallacy". *Sewanee Review*, 1946, vol. 54, nº 3, pp. 468-488.
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 2002.
- CARROLL, Noël. *Philosophy of art: a contemporary introduction*. London: Routledge, 1999.
- _____. "The intentional fallacy: defending myself". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, nº 3, 1997, pp. 305-309.
- DAVIES, Stephen. "Authors' intentions, literary interpretation and literary value". *British Journal of Aesthetics*, 2006, vol. 46, nº 3, pp. 223-247.
- DICKIE, George; WILSON, W. Kent. "The intentional fallacy: defending Beardsley". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1995, vol. 53, nº 3, pp. 233-250.
- DURÀ-VILÀ, Víctor. "Courage in art appreciation: a Humean perspective". *British Journal of Aesthetics*, 2014, vol. 54, nº 1, pp. 77-95.
- FOUCAULT, Michel. "What is an author". Trad. HARARI, Josué V. En RABINOW, Paul (ed.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984, pp. 101-120. Versión original: "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1969, vol. 63, nº 3, pp. 73-104.
- GADAMER, Hans-Georg. *Truth and method*. London: Bloomsbury Publishing, 2004.
- GOLDIE, Peter. *The emotions: a philosophical exploration*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- HUME, David. *A treatise of human nature*. Edición moderna de NORTON, David Fate; NORTON, Mary J. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- HUTCHESON, Francis. *An essay on the nature and conduct of passions, with illustrations on the moral sense*. Edición moderna de GARRETT, Aaron. Indianapolis, IN: Liberty Fund, 2002.
- JIMÉNEZ, José. *Imágenes del hombre*. Madrid: Tecnos, 1986.
- KIVY, Peter. *Introduction to a philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- LEVINSON, Jerrold. "Defending hypothetical Intentionalism". *British Journal of Aesthetics*, 2010, vol. 50, nº 2, pp. 139-150.

- ROBINSON, Jenefer. "Can music function as a metaphor of emotional life?" *Revue française d'études américaines*, 2000, vol. 86, nº1, pp. 77-89.
- SCHROEDER, Severin. "Music and metaphor". *British Journal of Aesthetics*, 2013, vol. 53, nº 1, pp. 1-20.
- SCRUTON, Roger. "Thoughts on rhythm". En STOCK, Kathleen (ed.). *Philosophers on music: experience, meaning and work*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- STECKER, Robert. "Art interpretation". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1994, vol. 52, nº 2, pp. 193-206.
- _____. "Interpretation". En GAUT, Berys; LOPES, Dominic McIver. *Routledge companion to aesthetics*, Londres: Routledge, 2001, pp. 239-251
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Trad. RODRÍGUEZ MARTÍN, Francisco. Madrid: Tecnos/Alianza Editorial, 2002. Versión original: *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Varsovia: Państwowe Wydawn. Naukowe, 1975.
- WILSON, W. Kent. "Confession of a weak anti-intentionalist: exposing myself". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1997, vol. 55, nº 3, pp. 309-311.
- YOUNG, James O. "The concept of authentic performance". *British Journal of Aesthetics*, 1988, vol. 28, nº 3, pp. 228-238.

Investigación cualitativa

- BERG, Bruce L. *Qualitative research methods for the social sciences*. Boston: Allyn and Bacon, 2001.
- BLOOR, Michael; WOOD, Fiona. *Keywords in qualitative methods: a vocabulary of research concepts*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2006.
- BREUER, Franz. "Qualitative methods in the study of biographies, interactions and everyday life contexts: the development of a research style". En *Forum qualitative sozialforschung/Forum: qualitative social research*, 2000, vol. 1, nº 2. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/index>, última consulta: 11 mayo 2017.

- CRESWELL, John W. *Qualitative inquiry and research design: choosing among five approaches*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2007.
- DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage publications, 1994.
- GLASER, Barney. G.; STRAUSS, Anselm. L. *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine, 2009.
- PANDIT, Naresh R. "The creation of theory: a recent application of the grounded theory method". *Qualitative Report*, 1996, vol. 2, nº 4, pp. 1-15.
- RITCHIE, Jane; LEWIS, Jane (eds.). *Qualitative research practice: a guide for social science students and researchers*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2003.

Anexos

Anexo A – Partituras

- BOULEZ, Pierre. *Domaines* para clarinete solo. London: Universal Edition, 2003.
- LACHENMANN, Helmut. *Dal niente (Intérieur III)* para clarinete solo. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1970.
- RAUTAVAARA, Einojuhani. Concierto para clarinete. Helsinki: Warner Chappell Music Finland Oy, 2002. Actualmente el editor de esta partitura es Fennica Gehrman Oy Ab.
- SAARIAHO, Kaija. *D'OM LE VRAI SENS* para clarinete y orquesta. London: Chester Music Limited, 2010 (actualmente Music Sales Classical). Esta versión fue revisada en 2011.
- WIDMANN, Jörg. *Fantasie* para clarinete solo. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2005.

Anexo B – Documentación relacionada con el protocolo de las entrevistas

Introduction

Part I

- 1 The aim of this research project is to gain a better understanding of the different aspects involving the creation and interpretation of [name of the piece].
- 2 It is an important aspect of this research project to pay attention to what the composer and performers, connected with the creation of [name of the piece], have to say.

Part II

- 1 This is an academic interview, very different from a journalistic interview. It is more ambitious and focused on understanding, explaining and insights.
- 2 The recording of the interview will be destroyed once the research project is concluded and, in any case, will not be kept for longer than five years. No use of the recording other than what is precisely stated in this document will be made without your permission.
- 3 (a) As a matter of elemental courtesy, you will get a copy of any publications emerging from this research, but also (b) If there is any direct quotation in print, I can show it in advance for approval. You will always be in control of the material of this interview.

Part III

- 1 This is a semi-structured interview: (a) There are some fixed questions, but (b) There is also a great flexibility concerning your answers and pursuing those answers further.

- 2 I am conscious of the importance of not colouring or influencing your answers: (a) I will first make very open questions and once those have been answered, then (b) I will make more precise questions, if necessary.

Introducción

Parte I

- 1 El objetivo de este proyecto de investigación es comprender mejor los diferentes aspectos que implican la creación e interpretación de [nombre de la pieza].
- 2 Es un aspecto importante de este proyecto de investigación poner atención a lo que tienen que decir el compositor y los intérpretes relacionados con la creación de [nombre de la pieza].

Parte II

- 1 Esta es una entrevista académica, muy diferente de una entrevista periodística. Es más ambiciosa y centrada en la comprensión, la explicación y las ideas.
- 2 La grabación de la entrevista será destruida una vez haya concluido el proyecto de investigación y, en cualquier caso, no perdurará por más de cinco años. No se hará uso de esta grabación sin su consentimiento más allá del establecido con precisión en este documento.
- 3 (a) Como medida de cortesía, usted obtendrá una copia de todas las publicaciones que emerjan de esta investigación, pero también (b) si hay alguna cita directa, puedo mostrársela con antelación para que la revise. Usted estará siempre en control del material de esta entrevista.

Parte III

- 1 Esta es una entrevista semi-estructurada: (a) Hay algunas preguntas fijas, pero (b) También hay una gran flexibilidad con respecto a sus respuestas y a cómo ir más allá.

- 2 Soy consciente de la importancia de no adulterar ni influir sus respuestas: (a) Primero haré preguntas muy abiertas y una vez respondidas, entonces (b) Haré preguntas más precisas, si es necesario.

Participant consent form

Brief description of this research project

The aim of this research project is to gain a better understanding of the different aspects of the creation and interpretation of [name of the piece]. The output of the research will be primarily for a doctoral thesis, but possibly also for academic publications and lectures; all this with a view to contributing to the appreciation of and interest in [name of the piece].

Interview

I will take notes and/or tape the interview to ensure accuracy. The recording of the interview will be destroyed once the research project is concluded and, in any case, will not be kept for longer than five years. No use of the recording other than what is precisely stated in this document will be made without your permission.

The interview as a whole can be discontinued at any point, and my notes and the recording destroyed at your request. In addition, at or after the interview you may designate any part of the interview as off the record or not for attribution.

Any ideas or quotations from the interview that are subsequently published (most probably in an academic article) will be properly attributed to you. Moreover, if you should so desire, your permission will be sought prior to publication.

Please note that if you have any questions concerning your participation in this interview, I will be happy to answer them.

Investigator contact details

Cristo Barrios Reyes
cb@cristo-barrios.com
+34 650856958

Consent statement

I agree to take part in this research and am aware that I am free to withdraw at any point.

Date:

Name:

Signature:

Formulario de consentimiento del participante

Breve descripción de este proyecto de investigación

El objetivo de este proyecto de investigación es lograr una mejor comprensión de los diferentes aspectos de la creación e interpretación de [nombre de la pieza]. El resultado de la investigación será principalmente para una tesis doctoral, pero posiblemente también para publicaciones académicas y conferencias; todo esto con el fin de contribuir a la apreciación de y el interés por [nombre de la pieza].

Entrevista

Tomaré notas y/o grabaré la entrevista para asegurar un rigor absoluto. La grabación de la entrevista será destruida una vez haya concluido el proyecto de investigación y, en cualquier caso, no perdurará por más de cinco años. No se hará uso de esta grabación sin su consentimiento más allá del establecido con precisión en este documento.

La entrevista en su conjunto puede ser interrumpida en cualquier momento, y tanto mis notas como la grabación pueden ser destruidas si así lo requiriese usted. Además, durante o después de la entrevista, usted puede solicitar que cualquier parte de la misma sea eliminada.

Cualquier idea o cita de la entrevista que sea publicada (probablemente en un artículo académico) se le atribuirá debidamente. Además, si así lo desea, se solicitará su permiso antes de la publicación.

Por favor, si tiene preguntas sobre su participación en esta entrevista estaré encantado de responderlas.

Datos de contacto del investigador

Cristo Barrios Reyes
cb@cristo-barrios.com
+34 650856958

Consentimiento

Estoy de acuerdo en participar en esta investigación y sé que soy libre de retirarme en cualquier momento.

Fecha:

Nombre:

Firma:

Semi-structured qualitative interview – Composers

Part I

Creating [name of the piece]

1 Generation of musical material

1.1 Could you describe the creative process of [name of the piece]? How did everything start?

1.1.1 What was the nature of the commission of [name of the piece]?

1.2 Do you consider that, in [name of the piece], your creative process was open to collaborating with [name of the performer] or not open to collaborating with [name of the performer]?

1.2.1 Do you prefer this way of composing? Why?

1.2.2 **Option 1:** open to collaboration:

IF OPTION 1 → Go to the next page (2.2.1)

1.2.3 **Option 2:** not open to collaboration:

IF OPTION 2 → Go to part II

2 Working together/importance of the performer in the creative process

2.1 Can you explain how the collaboration with [name of the performer] was developed?

2.2 Do you remember if you established some contact with [name of the performer]? Was it before, at the beginning, during or after you started composing [name of the piece]?

2.2.1 **Option 1:** face to face meeting:

- 2.2.1.1 Do you recall the nature of the questions you made to [name of the performer]?
- 2.2.1.2 Did [name of the performer] suggest any ideas to you? Do you remember whether you introduced any changes to [name of the piece] following his suggestions?
- 2.2.1.3 Did you ask [name of the performer] to play some sounds? What kind? Directed by you? Inspired by him? Do you think that was helpful for creating musical material or sounds and colours?
- 2.2.1.4 Did you ask [name of the performer] to play musical passages that you had composed? Do you remember whether you made changes to [name of the piece] afterward?

2.2.2 **Option 2:** phone call or e-mail:

- 2.2.2.1 Do you recall the nature of the questions you asked to [name of the performer]?
- 2.2.2.2 Did [name of the performer] suggested any ideas? Do you remember whether you introduced any changes to [name of the piece] following his suggestions?
- 2.2.2.3 Do you think [name of the performer] clarifications were useful for your work? To what extent?

- 2.3 What do you think about [name of the performer]'s contribution to the creative process of [name of the piece]? (Technical matters asked by you or suggestions made by him).
- 2.4 Do you think [name of the performer]'s personality as a performer influenced [name of the piece]?

Part II

The creative process and the performer's freedom

1 Preparing and working together after finishing [name of the piece]

- 1.1 After preparing [name of the piece], did [name of the performer] ask your opinion or advice regarding the interpretation of the piece? How many times? How did it happen (duration/type of meeting)?
 - 1.1.1 Furthermore, did you make any suggestions regarding the performance possibilities of [name of the piece]? Do you think [name of the performer] accepted these suggestions?
- 1.2 Once [name of the performer] had made the first rehearsals and public performances:
 - 1.2.1 Did you talk with [name of the performer] about the performance and about [name of the piece]?
 - 1.2.2 Did [name of the performer] make any suggestions? Could you clarify what kind? Have you found acceptable these suggestions?
 - 1.2.3 Would you say [name of the performer] introduced any changes or variations from one performance to another? How would you explain these changes?
 - 1.2.4 Would you say these changes were spontaneous or calculated? In case they were spontaneous, do you think this would be right?

2 The composer's intention and the performer's freedom

- 2.1 To what extent do you think the composer's intentions (in relation to the performer's freedom) should be respected?
- 2.2 To what extent do you think what is written in the score should be respected?
- 2.3 What artistic value do you give to a freer or more open interpretation, less tied to the composer, score and context?

- 2.4 While generating the performance, do you think the creativity of a performer plays an important role? What kind of role?
- 2.5 If a performer thinks that an aspect of a piece will be more satisfying (more successful or aesthetically better) by departing from the score, can he or she do that? What cases? Is there any limit?
- 2.6 Could the performer go against the intentions of the composer?
- 2.7 Where do you think are the limits of an interpretative freedom?
- 2.8 Do you think that [name of the performer] has more authority than other interpreters regarding the interpretation of [name of the piece]?

3 Context

- 3.1 When interpreting a piece of music, to what extent do you think it is important to be familiar with the compositional language or compositional tradition of the composer in question?
- 3.2 The fact of knowing you, do you think was a valuable reference for [name of the performer] in interpreting [name of the piece]?

Modelo de entrevista cualitativa semi-estructurada – Compositores

Parte I

Creación de [nombre de la pieza]

1 Generación de material musical

1.1 ¿Podría describir el proceso creativo de [nombre de la pieza]? ¿Cómo empezó todo?

1.1.1 ¿Cuál fue la naturaleza del encargo de [nombre de la pieza]?

1.2 ¿Considera que, en [nombre de la pieza], su proceso creativo estuvo abierto a colaborar con [nombre del intérprete] o no estuvo abierto a colaborar con [nombre del intérprete]?

1.2.1 ¿Prefiere esta forma de componer? ¿Por qué?

1.2.2 **Opción 1:** abierto a la colaboración:

OPCIÓN 1 → Vaya a la siguiente página (2.2.1)

1.2.3 **Opción 2:** no abierto a la colaboración:

OPCIÓN 2 → Vaya a la parte II

2 Trabajando juntos/importancia del intérprete en el proceso creativo

2.1 ¿Puede explicar cómo se desarrolló la colaboración con [nombre del intérprete]?

2.2 ¿Recuerda si estableció usted algún contacto con [nombre del intérprete]?
¿Fue antes, al principio, durante o después de comenzar a componer [nombre de la pieza]?

2.2.1 Opción 1: encuentro en persona:

- 2.2.1.1 ¿Recuerda la naturaleza de las preguntas que hizo a [nombre del intérprete]?
- 2.2.1.2 ¿Le sugirió [nombre del intérprete] alguna idea?
¿Recuerda si introdujo usted algún cambio en [nombre de la pieza] siguiendo sus sugerencias?
- 2.2.1.3 ¿Le pidió usted a [nombre del intérprete] que tocara algunos sonidos? ¿Qué tipo? ¿Dirigidos por usted?
¿Inspirados por él? ¿Cree que fue útil para crear material musical o sonidos y colores?
- 2.2.1.4 ¿Le pidió usted a [nombre del intérprete] que tocara pasajes musicales que usted había compuesto?
¿Recuerda haber introducido cambios en [nombre de la pieza] después?

2.2.2 Opción 2: llamada telefónica o correo electrónico:

- 2.2.2.1 ¿Recuerda la naturaleza de las preguntas que le hizo a [nombre del intérprete]?
- 2.2.2.2 ¿Le sugirió [nombre del intérprete] alguna idea?
¿Recuerda si introdujo usted algún cambio en [nombre de la pieza] siguiendo sus sugerencias?
- 2.2.2.3 ¿Cree que las aclaraciones de [nombre del intérprete] fueron útiles para su trabajo? ¿En qué medida?

- 2.3 ¿Qué piensa sobre la contribución de [nombre de la intérprete] al proceso creativo de [nombre de la pieza]? (Aspectos técnicos preguntados por usted o sugerencias hechas por él).
- 2.4 ¿Cree usted que la personalidad de [nombre del intérprete] como intérprete influyó en [nombre de la pieza]?

Parte II

El proceso creativo y la libertad del intérprete

1 Preparación y trabajo conjunto después del terminar [nombre de la pieza]

- 1.1 Después de preparar [nombre de la pieza], ¿Le pidió [nombre del intérprete] su opinión o asesoramiento respecto a la interpretación de la pieza? ¿Cuántas veces? ¿Cómo ocurrió (duración/tipo de reunión)?
 - 1.1.1 Además, ¿hizo usted alguna sugerencia respecto a las posibilidades interpretativas de [nombre de la pieza]? ¿Cree que [nombre del intérprete] aceptó dichas sugerencias?
- 1.2 Una vez [nombre del intérprete] completó los primeros ensayos y actuaciones públicas:
 - 1.2.1 ¿Habló con [nombre del intérprete] sobre la interpretación y sobre [nombre de la pieza]?
 - 1.2.2 ¿Hizo [nombre del intérprete] alguna sugerencia? ¿Podría aclarar qué tipo? ¿Encontró aceptables dichas sugerencias?
 - 1.2.3 ¿Diría usted que [nombre del intérprete] introdujo cambios o variaciones de una interpretación a otra? ¿Cómo explicaría estos cambios?
 - 1.2.4 ¿Diría usted que estos cambios fueron espontáneos o calculados? En caso de que fueran espontáneos, ¿cree que esto sería correcto?

2 La intención del compositor y la libertad del intérprete

- 2.1 ¿Hasta qué punto cree usted que las intenciones del compositor deberían ser respetadas (en relación a la libertad del intérprete)?
- 2.2 ¿Hasta qué punto cree usted que se debería respetar lo que está escrito en la partitura?
- 2.3 ¿Qué valor artístico daría usted a una interpretación más libre o más abierta, menos vinculada al compositor, a la partitura y al contexto?

- 2.4 Al generar una interpretación, ¿cree usted que la creatividad del intérprete juega un papel importante? ¿Qué tipo de papel?
- 2.5 Si un artista intérprete piensa que un aspecto de una pieza sería más satisfactorio (más eficaz o estéticamente mejor) tocando más libre, ¿Puede hacerlo? ¿En qué casos? ¿Hay algún límite?
- 2.6 ¿Podría el intérprete ir en contra de las intenciones del compositor?
- 2.7 ¿Dónde cree que están los límites de la libertad interpretativa?
- 2.8 ¿Cree usted que [nombre del intérprete] tiene más autoridad que otros intérpretes respecto a la interpretación de [nombre de la pieza]?

3 Contexto

- 3.1 Al interpretar una pieza de música, ¿en qué medida cree que es importante estar familiarizado con el lenguaje compositivo o la tradición del compositor en cuestión?
- 3.2 El hecho de conocerle, ¿cree que fue una referencia valiosa para [nombre del intérprete] en la interpretación de [nombre de la pieza]?

Semi-structured qualitative interview – Performers

Part I

Creating the musical work

1 Generation of musical material

1.1 Well understood that you are not the creator of this piece, could you describe the creative process of [name of the piece]? How did everything start?

1.1.1 What was the nature of the commission of [name of the piece]?

1.2 Do you consider that, in [name of the piece], [name of the composer]'s creative process was open to collaborating with you or not open to collaborating with you?

1.2.1 **Option 1:** open to collaboration:

IF OPTION 1 → Go to the next page (2.2.1)

1.2.2 **Option 2:** not open to collaboration:

IF OPTION 2 → Go to part II

2 Working together/importance of the performer in the creative process

2.1 Can you explain how the collaboration with [name of the composer] was developed?

2.2 Do you recall if [name of the composer] established any contact with you? Was it before, at the beginning, during or after he/she started composing [name of the piece]?

2.2.1 **Option 1:** face to face meeting:

- 2.2.1.1 Do you recall the nature of the questions made by [name of the composer]?
- 2.2.1.2 Did you suggest any ideas to [name of the composer]?
Do you remember whether he/she introduced any changes to [name of the piece] afterwards?
- 2.2.1.3 Did [name of the composer] asked you to play some sounds? What kind? Inspired by you? Directed by him/her? Do you think that was helpful for creating musical material or sounds and colour?
- 2.2.1.4 Did [name of the composer] ask you to play musical passages that he/she had composed? Do you remember if [name of the composer] introduced changes in [name of the piece] after this/these meeting/-s?

2.2.2 **Option 2:** phone call or e-mail:

- 2.2.2.1 Do you recall the nature of the questions made by [name of the composer]?
- 2.2.2.2 Did you suggest any ideas to [name of the composer]?
Do you remember whether he/she introduced any changes to [name of the piece] following your suggestions?
- 2.2.2.3 Do you think your clarifications were useful for [name of the composer]'s work? To what extent?

2.3 What do you think about your contribution to the creative process of [name of the piece]? (Technical matters asked by [name of the composer]/suggestions made by you)

2.4 Do you think your personality as a performer influenced [name of the piece]?

Part II

The creative process and the performer's freedom

1 Preparing and working together after finishing [name of the piece]

- 1.1 Could you describe the process of preparing [name of the piece]?
- 1.2 Once [name of the piece] was complete, did [name of the composer] and you meet up to talk about the piece? Could you describe the process of that meeting?
 - 1.2.1 Do you remember if you made demonstrations of some passages of [name of the piece] in the presence of [name of the composer]?
 - 1.2.2 Did you raise any doubts about [name of the piece] (writing, extended techniques, etc.)?
 - 1.2.3 Did you make any suggestions? Do you know if [name of the composer] accepted your suggestions?
 - 1.2.4 After this meeting, do you know if [name of the composer] considered the possibility of introducing changes in [name of the piece]?
- 1.3 Did you ask [name of the composer] for his/her opinion or advice regarding the interpretation of [name of the piece]? How many times? How did it happen (duration/type of meeting)?
- 1.4 Once you had made the first rehearsals and public performances:
 - 1.4.1 Did you talk with [name of the composer] about the performance and about [name of the piece]?
 - 1.4.2 Do you recall if you made questions, suggestions or objections to [name of the composer] about any ambiguity in his/her writing?
- 1.5 Did you spend time analysing [name of the piece] (harmony, structure, etc.)?
 - 1.5.1 If so, do you think this work contributed in some way to create a more valuable interpretation?

2 The composer's intention and the performer's freedom

- 2.1 To what extent do you think the composer's intentions (in relation to the performer's freedom) should be respected?
- 2.2 To what extent do you think what is written in the score should be respected?
- 2.3 What artistic value do you give to a freer or more open interpretation, less tied to the composer, score and context?
- 2.4 While generating the performance, do you think the creativity of a performer plays an important role? What kind of role?
- 2.5 If a performer thinks that an aspect of a piece will be more satisfying (more successful or aesthetically better) by playing more free, can he or she do that? What cases? Is there any limit?
- 2.6 Could the performer go against the intentions of the composer?
- 2.7 Where do you think are the limits of an interpretative freedom?
- 2.8 Do you think that you have more authority than other performers regarding the interpretation of [name of the piece]? In what sense?
 - 2.8.1 Regarding understanding it?
 - 2.8.2 Regarding teaching it?

3 Context

- 3.1 When interpreting a piece of music, to what extent do you think it is important to be familiar with the compositional language or compositional tradition of the composer in question?
- 3.2 The fact of knowing [name of the composer], do you think could have been a valuable reference in interpreting [name of the piece]?

4 Recordings and performances

- 4.1 Did [name of the composer] give you his/her opinion about your recording or life performances of [name of the piece]?

- 4.2 In the performance of [name of the piece], do you think [name of the composer] expected you to contribute with your creativity?
- 4.3 Did you have the chance of performing live [name of the piece] more than once?
 - 4.3.1 Did you introduce any changes or variations from one performance to another? How would you explain these changes?
 - 4.3.1.1 Would you say these changes were spontaneous or calculated? In case they were spontaneous, do you think this would be right?

Modelo de entrevista cualitativa semi-estructurada – Intérpretes

Parte I

Creación de la obra musical

1 Generación de material musical

1.1 Bien entendido que usted no es el compositor de esta obra ¿Podría describir el proceso creativo de [nombre de la obra]? ¿Cómo empezó todo?

1.1.1 ¿Cuál fue la naturaleza del encargo de [nombre de la obra]?

1.2 ¿Considera usted que, en [nombre de la obra], el proceso creativo de [nombre del compositor] estuvo abierto a la colaboración con usted o no estuvo abierto a la colaboración con usted?

1.2.1 **Opción 1:** abierto a la colaboración:

OPCIÓN 1 → Vaya a la página siguiente (2.2.1)

1.2.2 **Opción 2:** no abierto a la colaboración:

OPCIÓN 2 → Vaya a la parte II

2 Trabajando juntos/importancia del intérprete en el proceso creativo

2.1 ¿Puede explicar cómo se desarrolló la colaboración con [nombre del compositor]?

2.2 ¿Recuerda si [nombre del compositor] estableció algún contacto con usted?
¿Fue antes, al principio, durante o después de comenzar a componer [nombre de la pieza]?

2.2.1 **Opción 1:** encuentro en persona:

- 2.2.1.1 ¿Recuerda la naturaleza de las preguntas hechas por [nombre del compositor]?
- 2.2.1.2 ¿Sugirió usted alguna idea a [nombre del compositor]? ¿Recuerda si introdujo algún cambio en [nombre de la pieza] después?
- 2.2.1.3 ¿Le pidió [nombre del compositor] tocar algunos sonidos? ¿Qué tipo? ¿Inspirado por usted? ¿Dirigido por él/ella? ¿Cree que fue útil para crear material musical o sonidos y colores?
- 2.2.1.4 ¿Le pidió [nombre del compositor] tocar pasajes musicales que había compuesto? ¿Recuerda si [nombre del compositor] introdujo cambios en [nombre de la pieza] después de esta/-s reunión/-es?

2.2.2 **Opción 2:** llamada telefónica o correo electrónico:

- 2.2.1.1 ¿Recuerda la naturaleza de las preguntas hechas por [nombre del compositor]?
- 2.2.1.2 ¿Sugirió usted alguna idea a [nombre del compositor]? ¿Recuerda si introdujo algún cambio en [nombre de la pieza] siguiendo sus sugerencias?
- 2.2.1.3 ¿Cree que sus aclaraciones fueron útiles para el trabajo de [nombre del compositor]? ¿En qué medida?

- 2.3 ¿Qué piensa de su contribución al proceso creativo de [nombre de la pieza]? (Aspectos técnicos preguntados por [nombre del compositor]/sugerencias hechas por usted)
- 2.4 ¿Cree que su personalidad como intérprete influyó en [nombre de la pieza]?

Parte II

El proceso creativo y la libertad del intérprete

1 Preparación y trabajo conjunto después de terminar [nombre de la pieza]

- 1.1 ¿Podría describir el proceso de preparación de [nombre de la pieza]?
- 1.2 Una vez [el nombre de la pieza] fue completada, ¿Se reunieron [nombre del compositor] y usted para hablar de la pieza? ¿Podría describir esa reunión?
 - 1.2.1 ¿Se acuerda si hizo usted demostraciones de algunos pasajes de [nombre de la pieza] en presencia de [nombre del compositor]?
 - 1.2.2 ¿Planteó usted alguna duda sobre [nombre de la pieza] (escritura, técnicas extendidas, etc.)?
 - 1.2.3 ¿Hizo usted alguna sugerencia? ¿Sabe si [nombre del compositor] aceptó sus sugerencias?
 - 1.2.4 Después de esta reunión, ¿sabe usted si [nombre del compositor] consideró la posibilidad de introducir cambios en [nombre de la pieza]?
- 1.3 ¿Le pidió a [nombre del compositor] su opinión o consejo sobre la interpretación de [nombre de la pieza]? ¿Cuántas veces? ¿Cómo ocurrió (tipo de reunión/duración)?
- 1.4 Una vez usted hizo los primeros ensayos y actuaciones públicas:
 - 1.4.1 ¿Habló usted con [nombre del compositor] sobre la actuación y sobre [nombre de la pieza]?
 - 1.4.3 ¿Recuerda si hizo usted preguntas, sugerencias u objeciones a [nombre del compositor] sobre cualquier ambigüedad en su escritura?
- 1.5 ¿Pasó usted tiempo analizando [nombre de la pieza] (armonía, estructura, etc.)?
 - 1.5.1 Si es así, ¿cree que este trabajo contribuyó de alguna manera a crear una interpretación más valiosa?

2 La intención del compositor y la libertad del intérprete

- 2.1 ¿Hasta qué punto cree usted que deberían ser respetadas las intenciones del compositor (en relación a la libertad del intérprete)?
- 2.2 ¿Hasta qué punto cree usted que se debería respetar lo que está escrito en la partitura?
- 2.3 ¿Qué valor artístico le daría usted a una interpretación más libre o más abierta, menos vinculada al compositor, a la partitura y al contexto?
- 2.4 Al generar una interpretación, ¿cree que la creatividad del intérprete juega un papel importante? ¿Qué tipo de papel?
- 2.5 Si un intérprete piensa que un aspecto de una pieza sería más satisfactorio (más eficaz o estéticamente mejor) tocando más libre, ¿puede hacerlo? ¿En qué casos? ¿Hay algún límite?
- 2.6 ¿Podría el intérprete ir en contra de las intenciones del compositor?
- 2.7 ¿Dónde cree que están los límites de la libertad interpretativa?
- 2.8 ¿Cree que usted tiene más autoridad que otros intérpretes sobre la interpretación de [nombre de la pieza]? ¿En qué sentido?
 - 2.8.1 ¿En cuanto a entenderla?
 - 2.8.2 ¿En cuanto a enseñarla?

3 Contexto

- 3.1 Al interpretar una pieza de música, ¿en qué medida cree que es importante estar familiarizado con el lenguaje compositivo o la tradición del compositor en cuestión?
- 3.2 El hecho de conocer a [nombre del compositor], ¿cree que podría haber sido una referencia valiosa en la interpretación de [nombre de la pieza]?

4 Grabaciones e interpretaciones

- 4.1 ¿Le dio [nombre del compositor] su opinión sobre su grabación o interpretaciones de [nombre de la pieza]?

- 4.2 En la interpretación de [nombre de la pieza], ¿cree que [nombre del compositor] esperaba que usted contribuyese con su creatividad?
- 4.3 ¿Tuvo usted la oportunidad de tocar en vivo [nombre de la pieza] más de una vez?
 - 4.3.1 ¿Introdujo usted cambios o variaciones de una interpretación a otra? ¿Cómo explicaría estos cambios?
 - 4.3.1.1 ¿Diría usted que estos cambios fueron espontáneos o calculados? En caso de que fueran espontáneos, ¿cree usted que esto sería correcto?

Part I

Creating *Fantasie for clarinet solo*

1 Generation of musical material

- 1.1 Could you describe your creative process in *Fantasie for clarinet solo*? How did everything start?
 - 1.1.1 What was the nature of the commission of *Fantasie*?
- 1.2 Given that you are both a composer and a clarinettist, how the fact that you are an interpreter of the instrument of the composition affected or influenced you as a composer?
- 1.3 How composing this work for clarinet compares to composing for other soloist instruments?
- 1.4 How composing a work for a soloist compares to composing a piece for ensemble or full orchestra?
 - 1.4.1 If you were not an interpreter yourself, do you think that your answer would have been different?
- 1.5 Do you prefer composing pieces for soloist, generally, or clarinet, in particular, as opposed to composing for ensemble or full orchestra?

2 The importance of being a performer in the creative process

- 2.1 Is there any sense in which during the composition you could divorce or separate your being a composer from your being a clarinettist?
- 2.2 When you were composing the work, were there situations where you thought as a composer, first, and clarinettist, second, or was it a more organic process where your experience as an interpreter was an integral part of the composition process throughout?
 - 2.2.1 Were the situations where you wrote down or sketched out something (as a composer) and then you realized that it should be

modified (as a performer: because it wasn't playable, or could be articulated better, and so on)?

2.2.1.1 Did you play musical passages that you had composed? Do you remember whether you made changes to *Fantasie* afterward?

2.2.2 Did you play some sounds to inspire yourself? What kind? Do you think that was helpful for creating musical material or sounds and colours?

2.3 Do you think that there is a difference between your personality as a composer and your personality as a clarinettist (character, psychology, emotions, etc.)?

2.3.1 If yes: Do you think that your personality as a clarinettist influenced the work? How?

Part II

The creative process and the performer's freedom

1 Preparing and working after finishing *Fantasie*

1.1 How was your rehearsal process for *Fantasie*?

1.1.1 Was the rehearsal process any different from the rehearsals of works by other composers? How?

1.2 Once you had made the first public performances:

1.2.1 Did you re-think about the performance and about *Fantasie*?

1.2.2 Did you introduce any changes to *Fantasie*? Could you clarify what kind (performative or compositional)?

1.2.3 Would you say you introduced any changes or variations from one performance to another? How would you explain these changes?

1.2.4 Would you say these changes were spontaneous or calculated? In case they were spontaneous, do you think this would be right?

1.3 Did you spend time analysing *Fantasie* (harmony, structure, etc.) when preparing the piece as a performer?

1.3.1 If so, do you think this work contributed in some way to create a more valuable interpretation?

1.4 What's your opinion about your recording of *Fantasie*?

2 The composer's intention and the performer's freedom

2.1 To what extent do you think the composer's intentions (in relation to the performer's freedom) should be respected?

2.2 To what extent do you think what is written in the score should be respected?

2.3 What artistic value do you give to a freer or more open interpretation, less tied to the composer, score and context?

2.4 While generating the performance, do you think the creativity of a performer plays an important role? What kind of role?

2.5 If a performer thinks that an aspect of a piece will be more satisfying (more successful or aesthetically better) by departing from the score, can he or she do that? What cases? Is there any limit?

2.6 Could the performer go against the intentions of the composer?

2.7 Where do you think are the limits of an interpretative freedom?

2.8 Do you think that you have more authority than other interpreters regarding the interpretation of *Fantasie*?

3 Context

3.1 When interpreting a piece of music, to what extent do you think it is important to be familiar with the compositional language or compositional tradition of the composer in question?

Parte I

Creación de *Fantasie*

1 Generación de material musical

- 1.1 ¿Podría describir su proceso creativo en *Fantasie para clarinete solo*?
¿Cómo empezó todo?
 - 1.1.1 ¿Cuál fue la naturaleza del encargo de *Fantasie*?
- 1.2 Dado que usted es compositor y clarinetista, ¿cómo el hecho de que usted sea intérprete del instrumento de la composición le afectó o le influyó como compositor?
- 1.3 ¿Cómo la composición de esta obra para clarinete se compara con la composición para otros instrumentos solistas?
- 1.4 ¿Cómo la composición de una obra para solista se compara con la composición de una pieza para conjunto u orquesta?
 - 1.4.1 Si usted no fuera intérprete, ¿cree que su respuesta habría sido diferente?
- 1.5 ¿Prefiere componer piezas para solista, en general, o clarinete, en particular, en contraposición a componer para conjunto u orquesta?

2 La importancia de ser intérprete en el proceso creativo

- 2.1 Durante la composición, ¿puede usted separar su condición de compositor de la de clarinetista?
- 2.2 Cuando componía esta pieza, ¿había situaciones en las que pensara primero como compositor y después como clarinetista, o era un proceso más orgánico donde su experiencia como intérprete era una parte integral del proceso de composición?
 - 2.2.1 ¿Hubo situaciones en las que escribiese o esbozase algo (como compositor) y luego se diera cuenta de que debía modificarlo

(como intérprete: porque no se podía tocar, o podía escribirse mejor, etc.)?

2.2.1.1 ¿Tocó pasajes musicales que ya había compuesto?
¿Recuerda haber introducido cambios en *Fantasie* después?

2.2.2 ¿Tocó sonidos para inspirarte? ¿Qué tipo? ¿Cree que fue útil para crear material musical o sonidos y colores?

2.3 ¿Cree usted que hay diferencia entre su personalidad como compositor y su personalidad como clarinetista (personaje, psicología, emociones, etc.)?

2.3.1 En caso afirmativo: ¿Cree usted que su personalidad como clarinetista influyó en la obra? ¿Cómo?

Parte II

El proceso creativo y la libertad del intérprete

1 Preparación y trabajo después de terminar *Fantasie*

1.1 ¿Cómo fue su proceso de preparación en *Fantasie*?

1.1.1 ¿Este proceso de ensayo fue diferente al de las obras de otros compositores? ¿Cómo?

1.2 Una vez usted complete las primeras actuaciones públicas:

1.2.1 ¿Re-pensó usted algún aspecto de la interpretación de *Fantasie* o de la obra en sí?

1.2.2 ¿Introdujo algún cambio en *Fantasie*? ¿Podría aclarar de qué tipo (interpretativo o compositivo)?

1.2.3 ¿Diría usted que introdujo cambios o variaciones de una interpretación a otra? ¿Cómo explicaría estos cambios?

1.2.4 ¿Diría usted que estos cambios fueron espontáneos o calculados?
En caso de que fueran espontáneos, ¿cree que esto sería correcto?

1.3 ¿Invirtió usted tiempo analizando *Fantasie* (armonía, estructura, etc.) al preparar la pieza como intérprete?

1.3.1 Si es así, ¿cree que este trabajo contribuyó de alguna manera a crear una interpretación más valiosa?

1.4 ¿Cuál es su opinión sobre su grabación de *Fantasie*?

2 La intención del compositor y la libertad del intérprete

2.1 ¿Hasta qué punto cree usted que deberían ser respetadas las intenciones del compositor (en relación a la libertad del intérprete)?

2.2 ¿Hasta qué punto cree que se debería respetar lo que está escrito en la partitura?

2.3 ¿Qué valor artístico daría a una interpretación más libre o más abierta, menos vinculada al compositor, a la partitura y al contexto?

2.4 Al generar una interpretación, ¿cree que la creatividad de un intérprete juega un papel importante? ¿Qué tipo de papel?

2.5 Si un intérprete piensa que un aspecto de una pieza sería más satisfactorio (más eficaz o estéticamente mejor) tocando más libre, ¿Puede hacerlo? ¿En qué casos? ¿Hay algún límite?

2.6 ¿Podría el intérprete ir en contra de las intenciones del compositor?

2.7 ¿Dónde cree usted que están los límites de la libertad interpretativa?

2.8 ¿Cree usted que tiene más autoridad que otros intérpretes respecto a la interpretación de *Fantasie*?

3 Contexto

3.1 Al interpretar una pieza de música, ¿en qué medida cree que es importante estar familiarizado con el lenguaje compositivo o la tradición del compositor en cuestión?

Anexo C – Entrevistas

Alain Damiens – clarinetista

Lugar: recepción del Hotel Confortel (Madrid)

Fecha: 3 de diciembre de 2013

Hora: inicio (0:40 am), finalización (02:00 am)

Entrevistador: Cristo Barrios

Traducción simultánea (fra./esp.): Pierre Strauch (violonchelo solista del Ensemble Intercontemporain)

Transcripción y traducción (fra./esp.): Bettina Amir

Transcripción

Cristo Barrios: Bien entendido que usted no es el compositor de *Domaines* para clarinete solo ¿me podría explicar cómo fue el proceso creativo de esta obra?

Alain Damiens: La composition de *Domaines* a été faite quand Pierre Boulez était professeur de composition au conservatoire de Bâle. Il a proposé un exercice de composition à ses étudiants, une pièce pour instrument solo, une œuvre certainement avec beaucoup de restrictions qui faisait aucune référence à une forme romantique ce que Boulez a appelé volontairement ascétique. C'est moi qui parle! Je pense qu'il a pris un principe des peintres pas surréalistes de cette époque là qui partaient du principe on va prendre que 3 ou 4 couleurs et que à partir du moment où on ne pourra plus utiliser ces 4 couleurs, on va utiliser une 5ème mais jamais un panel de couleurs. Et je pense, j'en ai un peu parlé avec lui, qu'il s'est pris au jeu de l'exercice et lui-même a fait l'exercice, il a choisi un instrument qui peut réaliser les choses, les plus extrêmes dans tous les sens. Il y avait un étudiant... je ne connais

plus son prénom... il s'appelle Lehman qui a écrit une pièce en même temps qui s'appelle (toujours) *Mosaïque*.

Boulez quand il a fait l'exercice pour lui-même, il ne pensait pas écrire une pièce. Après le processus du compositeur... à travailler... et il a de l'exercice qu'il a fait tout seul dans son coin, il l'a transformé. Cette pièce date de 1967/1968 à peu près. Mais c'était imposé pour tous les élèves, un instrument solo. Je pense... là j'extrapole... je pense qu'il a imposé aussi des règles hyper strictes telles que un nombre, une forme en miroir et, comme j'ai dit tout à l'heure, ascétique qui va chercher toutes les possibilités extrêmes de l'instrument. Et donc la clarinette s'est imposée comme un choix évident

Pierre Strauch (traductor): ¿Y el clarinete se puso como el instrumento evidente para Pierre Boulez?

AD: Oui évident pour lui.

CB: ¿Considera usted que en *Domaines* el proceso creativo de Boulez estuvo abierto a una colaboración con usted o no?

AD: Non, j'étais beaucoup trop jeune. Dans la chronologie, il a fait l'exercice, il a composé la pièce *Domaines*, pour clarinette seule. Elle a été créée par la clarinette seule. C'était tout de suite. Celui qui l'a créée c'était le clarinettiste belge qui s'appelle Boeykens.

CB: ¿Recuerda cuándo fue el estreno?

AD : C'était en 1968 à peu près.

CB: Una vez completada la obra, y pasados los años, ¿hubo contacto entre usted y Boulez a propósito de *Domaines*?

AD : Non. Il y a eu des contacts longtemps après... Comme tous les compositeurs, il a eu son matériel, il a fait cette pièce. Vous savez il l'a faite sur un nombre, qui était le nombre 6, en miroir. Je pense que la référence... pas une symbolique (un peu idiot)... mais la référence elle est sur le nombre 6, toute la pièce est sur le nombre 6 c'est à dire 6 cahiers, A, B, C, D, E, F en miroir qu'on peut jouer dans n'importe quel ordre et qui va être après multiplié par des groupes allant de 1 à 6. Je pense qu'à cette époque 1967/68 Boulez a écrit *Éclat multiples*. C'était vraiment une période, je l'ai dit tout à l'heure, je répète volontairement, ascétique. Après oui, j'ai parlé avec lui de *Domaines*... je veux pas trahir... je veux dire ce qu'il me disait... Ce n'est pas une pièce qu'il a défendue et qu'il a aimée beaucoup. Comme tout compositeur, il a développé... j'insiste un tout petit peu... sur cette pièce qui est son regard de la structure du nombre 6, ça fait une sorte d'étoile en miroir qui donne des possibilités qui doit aller peut-être jusqu'à presque 70.000 si on veut puisqu'on peut interpréter dans tous les sens et je lui ai posé la question... je lui ai dit c'est curieux, 6 et 6, Pierre et Boulez, ça fait 6 des 2 côtés. Il m'a répondu je n'y avais pas pensé.

C'est peut-être pas la réponse à la question mais ce qui est intéressant c'est que cette pièce est complètement ouverte avec une forme complètement fermée. *Domaines* c'est que des *clusters* exposés. Je ne réponds pas à la question mais quand j'avais posé la question: *Domaines* qu'est-ce-que ça veut dire?... il m'avait répondu (mais c'est peut-être mon interprétation) "on va d'un domaine à l'autre". Boulez fait toujours référence au plan d'une ville, toujours. C'est à dire que si on joue *Domaines*, tu choisis la ville et tu vas aller visiter Le Louvre, c'est l'endroit le plus magnifique mais tout de suite tu t'en vas, tu vas visiter le Prado, c'est fini. C'était l'endroit magnifique. Tu vas visiter tel musée, tu vas à New York, tu vas Londres, où tu veux. Partir tout de suite! Surtout!

CB: ¿Cómo fue su proceso de preparación de *Domaines*?

AD: Je m'en souviens. C'est comme tous les interprètes, on a une pièce où on ne comprend pas le chemin. On ne comprend pas et on est obligé de s'intéresser à cette partition qui est visuelle, avec des groupes de notes dans un espace d'une

partition où on est complètement libre et complètement fermé. Comment on va faire? Et puis comme un interprète, c'est après plusieurs fois qu'on commence à trouver et comprendre un sens... tel que le sens du temps rétréci, raccourci, allongé.

CB: ¿Buscó usted el consejo de Pierre en alguna ocasión, en esos primeros momentos?

AD: Non, j'ai d'abord travaillé. Ça c'est pour moi un rapport très spécial de l'interprète avec une partition qu'on a travaillée et on rencontre le compositeur qui lui va vous indiquer, vous dire, voilà j'ai pensé comme ça, voilà et il fait souvent une référence un peu animale, c'est à dire que les pièces sont à la fois comme un chat et un lion. Ce qu'il y a d'intéressant dans cette pièce *Domaines*, c'est qu'il n'indique aucune notion fixe de tempo. Il ne marque que des choses, vif, extrêmement vif. Tout correspond au geste physique et au geste instrumental, et donc on va trouver un tempo dans des petites séquences qui sont complètement naturelles.

CB: Después de sus primeras interpretaciones de *Domaines*, ¿hubo algún comentario por parte de Pierre Boulez acerca de dichas interpretaciones?

AD: Oui, des commentaires très simples. Le premier c'est qu'il faut aller assez vite, vite dans... il faut vraiment que les enchainements soient en contraste énorme d'un domaine à un autre. Sinon lui-même reconnaissait que la pièce est interminable, ce n'est pas possible, il faut aller très vite.

CB: En esos comentarios, ¿recuerda si usted hizo preguntas, sugerencias o incluso alguna objeción a Boulez acerca de la obra? ¿Sobre alguna ambigüedad en la escritura, por ejemplo?

AD: Ambigu non, tout est dit dans les partitions et je ne parle que de Boulez. Tout est dit et tout est écrit dans la partition. Et je crois qu'il avait dit à je ne sais plus, à une pianiste quand elle jouait ses sonates elle lui avait posé la question. Pourquoi

vous n’avez pas marqué un tempo, etc. Il avait dit: “C’est pour les imbéciles quoi!” C’est le paradoxe formidable, vous êtes dans une liberté énorme mais attention, cette liberté est quand même à réfléchir.

Après quelques allusions, quelques références, il m’avait dit ça c’est un peu dans tel passage, je pourrais vous dire dans le cahier F original ou miroir. Là bon, écoute ça c’est un peu comme dans Webern, une note comme un roman, c’est à dire une note ponctuation... et une référence explicite toujours dans cahier F. Ça c’est un hommage à Stravinsky. Donc cahier F, si on regarde de gauche à droite, le 2ème module qui est ce que vous chantez fa, mi... ça c’est hommage à Stravinsky, la 1ère pièce de Stravinsky et les lyriques japonaises. C’est tout.

CB: En términos generales, ¿cree usted que el intérprete puede hacer aportaciones a una obra musical?

AD: Absolutement, mais absolument. Tous les compositeurs attendent quelque chose de l’interprète qui va peut-être révéler, le mot est un peu fort, mais une idée. La plus belle chose pour un interprète, c’est de prendre la musique comme si c’était l’interprète qui l’avait écrite. Ce n’est jamais lui mais ça c’est... Bien sûr. Je n’ai jamais vu, Pierre ou d’autres, des compositeurs qui demandent à suivre bêtement ce qu’il avait écrit. Il demande quelque chose d’autre.

CB: ¿Cree usted que hay algún límite en esas aportaciones?

AD: Non, il n’y a pas de limite. Non, je pense que si on parle de *Domaines*, il a entendu beaucoup, beaucoup de clarinettistes, il a vu beaucoup de clarinettistes confrontés à certaines difficultés. Certains les dépassent, certains interrogent. Certains les dépassent et quelques fois les compositeurs sont agréablement surpris. Souvent les compositeurs disent: “Finalement, ce que j’ai imaginé, c’était possible.”

CB: ¿En qué medida cree que se deben respetar las intenciones del compositor?

AD: Je pars d'un principe, c'est que le compositeur a imaginé dans sa tête, il l'a entendu et on doit se poser des questions mais toutes les réponses sont toujours dans la partition, dans le texte. Mais ça c'est valable pour aussi bien Bach, que Mozart, Debussy, tout est là. Ça fait très prétentieux mais je me souviens que Menuhin disait: "Si vous avez une question sur la musique, allez revoir le texte. Regardez et vous trouverez la réponse." Un peu prétentieux. Ça me paraît juste... et on trouvera une solution dans le jeu, dans l'interprète pour clarinettiste ou pianiste ou violoniste mais on va la trouver. C'est la chose la plus formidable. On ne peut pas empêcher qu'une pièce écrite... elle vient de la tête, de la réflexion, du cerveau de l'homme. Et pour *Domaines* s'il a écrit *Domaines* pour la clarinette, c'est parce qu'il a pensé à la clarinette, sinon il aurait écrit une pièce pour flûte ou hautbois.

CB: ¿Qué valor artístico cree usted que tiene una interpretación más abierta, menos ceñida al compositor, la partitura y al contexto?

AD: Une valeur que je ne peux pas... ne peut pas s'expliquer. C'est à la fois... ça ne sert à rien. Et en même temps ça sert à tout. Cette chose fascinante du compositeur, de la musique qu'on ne peut pas expliquer. Mais j'ai remarqué... j'insiste là-dessus... que tous les compositeurs que j'ai vus, du 20^e siècle bien sûr, que ce soit Boulez ou Berio ou Carter... ils ont d'un seul coup... ce qui m'a toujours fasciné c'est que vous pouvez parler simplement avec le compositeur... bon très bien on parle de la pièce etc. À un moment on passe au jeu de la pièce, au travail de la pièce, et là ça change. C'est un niveau qu'on ne peut pas expliquer, je ne mets pas de religiosité, je ne mets rien là-dedans, mais ce qui est extraordinaire, c'est que vous êtes avec un homme, je suis l'interprète et au milieu il y a une page qui a été écrite qui sont des sons, des rythmes, tout ce que vous voulez et voilà ce qui va nous unir. C'est un questionnement de l'acte musical, l'acte de la relation, l'acte de ce qu'on va faire. C'est ça. Nous sommes d'accord. Heureusement que nous avons ça. Et tout est dans ce ça. C'est une interrogation... pour être moins stupide.

CB: ¿Considera que la creatividad del intérprete juega un papel importante?

AD: Oui, l'interprète... sinon le compositeur il compose... s'il n'y a pas d'interprète, le compositeur n'existe pas, et l'interprète n'existe pas non plus.

CB: ¿Y la intuición?

AD: Je pense que l'intuition de l'interprète (elle) n'existe pas beaucoup si elle n'est pas en rapport avec celui qui a pensé. Le compositeur il compose, il ne sait pas pourquoi. Mais l'interprète il joue, il ne sait pas pourquoi. Donc s'il n'y a pas de compositeur, l'interprète n'existe pas, s'il n'y a pas d'interprète, le compositeur n'existe pas. C'est simple.

CB: ¿Cree que Boulez escribió *Domaines* con un concepto claro del resultado sonoro que pretendía de Hans Deinzer, el clarinetista que estrenó esta obra?

AD: Je pense que les compositeurs rencontrent un musicien et... à cette époque là en 1967/68 il y avait quelques recherches. On trouvait des modes de jeu et ils demandaient très simplement, ils se renseignaient et puis quelqu'un était un peu plus intelligent, il avait réfléchi, et puis voilà!

CB: ¿Quiere decir que hubo una elección de intérprete?

AD: Ils se sont rencontrés. *Domaines* c'était vraiment un projet de composition. Il n'a pas fait comme d'autres pièces que Boulez a écrites... il les a écrites où il n'a pas... peut-être qu'il savait qu'il aurait des interprètes car ça a évolué, heureusement grâce à lui et il a composé comme un compositeur.

CB: ¿Basta con la partitura para conseguir el resultado sonoro que el compositor busca?

AD: Maintenant oui, la partition est d'une clarté, d'une évidence. Tout est dit, tout est écrit dans cette partition. Que ce soit les tempos qui sont pas écrits mais... Ce qui est fascinant... tout est dit dans la ponctuation, dans les nuances, la dynamique tout est là. Il suffit de lire vraiment. Comme dit lui-même le compositeur: lire, entendre, transmettre ou jouer. Et après on vérifie ce qu'on a joué, ce qu'on a entendu, et on vérifie ce qu'on a lu. C'est la base même de la direction d'orchestre selon Pierre Boulez. Si on ne lit pas la partition, vraiment lire, si on n'entend pas la partition, on ne peut pas faire le geste... 1-2-3/3-2-1, etc. Tout ça c'est quasiment en temps réel. ¡Tout est là, tout est dit! C'est... et d'ailleurs tout est dit très vite même que ce soit dans la vie musicale, dans la vie on le découvre voilà.

Mais j'aimerais quand même dire une chose importante, c'est que Boulez en 1985 il a dit: "Il faut arrêter de jouer *Domaines*, c'est fini." Il a retiré cette pièce même du catalogue. Pourquoi? C'est que... comme beaucoup de compositeurs, il a repris ses manuscrits, ses pièces. Il a dit: "Ça ne va pas, je vais réécrire cette pièce." Et il l'a fait très simplement. Il a pris le début de cette pièce qui s'appelle le cahier A de *Domaines*, le 1er cahier qui fait 40 secondes. Il a tout repris et a dit: "Je vais tout réécrire." Et qu'est-ce-qu'il a fait? Il a fait *Dialogue de l'ombre double*... qui est le cahier A de *Domaines* qui dure 40 secondes et qu'il a transformé en 18 minutes. C'est exactement ça. Et après il a dit: "Maintenant ça va. On peut reprendre à jouer *Domaines* puisque *Dialogue* existe." Il s'en fout maintenant, complètement.

CB: ¿Considera usted que el hecho de conocer la tradición compositiva y el lenguaje compositivo de Boulez le ayudó a interpretar esta obra?

AD: Non, (j'ai oui) j'ai écouté mais c'est plutôt peut-être les lectures ou les conversations avec d'autres personnes qui m'ont aidé. Si on parle de *Domaines*, qui est comme je l'ai dit au début une œuvre volontairement ascétique, (c'est... je repense) tout est dit dans la phrase de Schönberg: "Jouer une note comme un roman." C'est la première phrase, et Boulez a rajouté: "Non, jouer une note comme si c'était une question de vie ou de mort." C'est un jeu entre compositeurs. C'était une conception de cette époque mais cette conception existe toujours sauf

qu'elle a été développée. Webern est toujours le plus important mais on a développé.

CB: Conocer al compositor, ¿supuso alguna ayuda para interpretar *Domaines*?

AD: Oui, si j'ai bien compris la question. Quand les compositeurs sont là vivants, disponibles pour un interprète, c'est très simple. Il y a le téléphone, on prend un rendez-vous, on joue. J'ai jamais vu un compositeur refuser de voir un interprète qui...

CB: ¿Quiere decir que Boulez estaba siempre abierto a esa colaboración?

AD: Toujours, complètement. J'ai jamais vu un compositeur (sinon ce n'est pas un compositeur), un compositeur qui refuse de voir un interprète.

CB: ¿Recuerda si Boulez le dio su opinión sobre la grabación que hizo usted de *Domaines*?

AD: Ah oui! Oui, un il suit, mais je trouve d'abord respectueux dans le sens le plus simple de dire voilà ce que j'ai fait, écoutez et il donne son avis et chaque fois qu'il y a des enregistrements, il a fait l'étude sérieusement, il a proposé.

CB: ¿Recuerda si después de escuchar esa grabación hubo un diálogo entre ustedes y alguna rectificación posterior en la obra?

AD: Non, en général il dit oui ça va, c'est bon, c'est tout. Il n'a pas d'épanchements stupides.

CB: Imagino que habrá interpretado *Domaines* muchas veces, ¿podría hablarnos sobre si hubo cambios de una interpretación a otra?

AD: Oui. Oui, oui bien sûr. Le premier changement c'est de connaître la partition par cœur... d'arriver à jouer Boulez comme si c'était de la musique classique... et puis deuxième changement, c'est de surprendre l'auditeur avec calme.

CB: ¿Esos cambios fueron mayormente calculados o espontáneos?

AD: Rien n'est spontané. Tout est préparé avant. Ça n'existe pas pour un interprète. Tout est près avant. Je dirais on fait semblant mais tout est préparé.

CB: ¿Invirtió tiempo en el análisis de la obra (estructura, armonía, etc.)?

AD: Jamais au départ. C'est après. C'est après que je commence à comprendre et trouver des choses.

CB: ¿Estos conocimientos *a posteriori*, repercuten en una interpretación más valiosa, en su opinión?

AD: Oui. Cette pièce est une pièce ancienne. Je me suis aperçu que les étudiants face... finalement... face à une partition comme *Domaines*... s'ils n'entendent pas physiquement la pièce, ils n'entendront pas aussi bien une sonate de Brahms que n'importe quelle musique.

Paul Meyer – clarinetista

Lugar: Cafetería Monceau (París)

Fecha: 14 de abril de 2014

Hora: inicio (10:08 am), finalización (11:40 horas)

Entrevistador: Cristo Barrios

Transcripción y Traducción (ing/esp.): Cristo Barrios y Víctor Durà-Vilà

Transcripción

Comentarios previos

Paul Meyer: The premiere was Michel Portal in Paris, huh?

Cristo Barrios: I think it was Boeykens.

PM: Oh, yeah, yeah.

CB: Did you ever meet him?

PM: No, I knew Boeykens very well, but you are right, and there is a good recording of this. Then it was Michel Portal as he played it and my teacher, Hans-Rudolf Stadler, in Switzerland, who did the Swiss premiere.

CB: Do you have any information about the creation of the piece? If there was any interaction between Boeykens or Portal with Boulez...

PM: This I don't know. You know, it's very hard to know exactly what was because I never saw the manuscript, you know [impossible to understand]. So, this is... I know you are going to see Michel Portal tomorrow... he has probably more information. What we can ask also... we can ask Boeykens' daughter, she may know, she may have a copy of the score and this is very easy to organize.

[Impossible to understand] I don't know very well... I don't have her number with me but this is very easy... [Impossible to understand], many of my other pieces, you know, there is the print part and so, what... we discuss how you develop with the composer together or during the rehearsals [impossible to understand]. I have actually not so much information about this [piece]. But from my own feeling, you know, is that this piece is [a] very free piece in a way because there are so many ways to perform it, you know, to be able to play it, you know, you can... as you know, *cahier*, and order, and dynamics, even the rhythm, transformation of speed. I'm pretty sure there was not very much, you know, that needed to be changed, you know, like something impossible to play [impossible to understand]. Nowadays there are no major technical difficulties in playing the piece, I mean, technically is... it requires some work and some study, but it's nothing especially hard... what I think.

CB: Did you ever have the chance to work with Pierre Boulez?

PM: I worked for one year at the Ensemble Intercontemporain, but we never worked together on this piece.

CB: On this piece... never... and you never talked about the piece?

PM: No, no, because, you know, [impossible to understand] the audition, you know, and it was not a problem [impossible to understand]. I think for Boulez the entire thing about its notation it's like a... it's not... We, sometimes musicians we see it in a very different way: "you have to play... this is not *piano*, it's *mf*, *mp*!" For the composer it's a completely different thing. Not that Boulez is not thinking exactly about what he means but it's a little bit different, everything is subject to interpretation, you know. Boulez's piece is all about... What I never did and I would have loved to do once is to do it with the full orchestra set-up [of *Domaines*], not only the alone piece, you know, the solo piece.

Entrevista

CB: Could you describe the process of preparing *Domaines*?

PM: I remember it very well because I was studying in Switzerland, at this moment, with my Swiss teacher, after the Paris Conservatory. My teacher, Hans-Rudolf Stadler, he also did [this piece] together with Boulez, was it the Swiss creation, they were together. Before the piece was printed, you know, not the manuscript, you know, but the hand written manuscript [impossible to understand], making an own copy, [something] that people used to do...

CB: In old times, yeah...

PM: So, this is how I prepared the piece, you know, with him. But the piece is, in a way, very complicated and very simple.

CB: In which way?

PM: Everything is written in it, there is not so much... and then you can... there is, of course, what is extremely fascinating about this piece, I'm not a historian for classical music [impossible to understand], is that there is so much perspective of freedom, you know, and ways to read, how you read the music, but you and how you organize it with all these possibilities [impossible to understand]. Each *cahier*, you know, has... A, B, C, D, E, F, you know... [Impossible to understand], you know, there is, at least, sometimes three different possibilities for dynamics.

CB: Do you always use the same ones in each performance?

PM: No. The key aspect of interpretation is how much you learn, how much you decide, how you [impossible to understand] to change, to be able to develop, you know. It's like you make another piece, Weber *Concerto* or Mozart *Concerto*, or

whatever, and you decide to do [PM sings a melody] and you do [the same] your entire life, you know, because you do it, you know, and learn, you practice [the piece] hard to put it together... at the end [impossible to understand], at the end the piece doesn't develop anymore, there is no different ways of playing, there is no... and it's really bad, and I think, about Boulez, it's a sign that there is so many possible ways to play it. There are two ways for the player, or you learn it, you know, you're really good remembering [PM sings a melody], this is *mf* [impossible to understand] or you can always be able to do it at the moment, which is, you know, every possibilities, [impossible to understand] you can do it, you know, you can take any example, you know, that you are able to do it very quickly, just for the reading or most by memory in a different ways, yeah.

CB: So, you mean you choose what you play at the performance?

PM: It's very easy to understand. If you decide to play *cahier* A and do it in the 1, 2, 3, 4, 5, 6, you know... you can do it. Then you can decide to first, to do the dynamic of the first proposal, you know, and then all the six sequences, or you can do it with the second or the third one, you know, or you can mix, you can play three on the top proposal...

CB: So, it's not compulsory to do all the first dynamics all the time?

PM: No, I think it's, what is very... No, it's up to the, I think, to the interpreter, you know, how I feel it, you know. Then, of course, if you want to make a... when you are playing the *miroir*, you know, so... if you are clever enough and you want to make something really cool, you know, just for... mentally, you know, you have to do the reflexion exactly the opposite way, you know, so the... but no one... it has to be... or maybe Boulez but...only a few human beings are actually... can remember, you know [PM sings a part of *Domaines*], and ten minutes later [PM sings the same part acting as it were the *miroir* part], and you choose second dynamics and you do also second dynamics, you do one and you do three, after that... so, it's very... but this is something that, you know, so...

CB: Do you think that listeners are aware of this?

PM: No, I don't think so. But it's very interesting to... you know, there are many things that [impossible to understand], because the first doesn't have the indication for the music, you know, [impossible to understand] when you listen to it, you know, it's... you are [impossible to understand], you don't even know that there is three ways... dynamics, you know... you can do like this, like this, like this, you know, like this, you know, so it's up to the interpreter, you know, to bring a different version himself, you know, and then the audience, even a musical audience, you know, [impossible to understand], even if you know the piece [impossible to understand] you may not remember that it's a... you know, because there's so many difference and [impossible to understand], dynamics [impossible to understand], *forte* [impossible to understand], every note has a different sound value which... this is what it's... in an intellectual way is very interesting, because it chose how, you know, same music notes as written music, could be played or interpret... played in a different way and how many possibilities you have, which are quite a lot, not [impossible to understand], so the piece... you can play the same piece but so many players having very different, so... it gives a different perspective of what an "interpret" is agree, how [impossible to understand] read the music and how, what he can propose, you know, how he feels about...

CB: Really interesting. Thank you.

PM: This is what I think. So, in all the process after, you know, it was questioning, and this is what the main idea about this *Domaines*, you now, this is a *Domaines*, it's like a world, you know, it's... this, it could be like this, like this, you know... so it's... [a] big question mark how it is, and the... after that, all the composition, you know, [impossible to understand] by Lachenmann, or even the post-classical and romantic or whatever, it's... After that, there is always a different question about how you read the music, the modern music and also how you read the old one, you know. If you look back to Rameau or Bach, you know, sometimes, you

know, you hear something played this way but there is no tempo indication, there is no dynamic indication, there is no... sometimes not even instrumentation indication and still music is composed, you know. All the notes are there, you know, it can be so different, you know. This is what I think, it's very attractive and interesting in the music process, you know, and revitalising the interpreter in the heart of the music making, you know. On the other hand, this is how... why you hear for all instruments so many people playing Schumann or Debussy and all them quite good or very good, but sometimes also very anonymous... interchangeable way of playing this and this, and so... after that, you know. Apart from the note and dynamic... possible rhythm and sound and intonation... what's the interpretation? Most of the time there is no [interpretation], there is no angle or perspective, or...

CB: Did you spend time analysing the piece?

PM: I think when you practice it, you know, you do it, you now. It's, of course, you can do it with the instrument or without but of course you find the analogy, you see where there is a mirror, which is exactly the right mirror and then you see the mirror that is [a] wrong mirror, you know, it's not exactly the same, you know, like it would read it in [impossible to understand] mirror, you know... There are aspects, also, many moments where it's not exactly [impossible to understand] again, and of course you have to... one has to ask himself: "what do I think?" "Should I play like this, you know, this or this or this?" "For which reason do I decide to do it this way and not the other way, you know?" So, sometimes... last time I played it was actually last year in Jerusalem, at the Festival, and Barenboim was there. I... of course, you know, because I don't play it by memory... my part, and sometimes, you know, during the performance, you know, I just decide what I'm doing, you know, if I'm doing [impossible to understand] like this or like this or, you know. So, I leave it completely open, you know, and then in order... because you can then manage the time and manage the effect between dynamics, speed, register... everything, you know.

CB: You didn't spend time analysing the piece like in an analysis class?

PM: No. As a musician, I think, the performer, you know, as a clarinet player and as a conductor, you know, I... this is what we do all the time, we analyse the piece [impossible to understand] you know what it needs, you know, but it's not like, you know, this and this...

CB: Not very in detail.

PM: Or so, but perhaps, you know, [impossible to understand].

CB: So, maybe in a practical way?

PM: Yeah, in a practical way, like if you play... if I conduct a new symphony that is already known... Brahms third, you know, you start, you know, and then you analyse the score, you know, it's here and you analyse it, you know, and then, until I know what's in it, you know, and then you know what it means to you, you know, but it's not like a researcher, we are performers, especially a piece like this... but any piece, but this piece [*Domaines*] shows even more, as I said before, how many possible... possible ways... possibilities, you have to perform and read in the music, you know. It's what a, you know... the "*aléatoire*", I don't know how you say "*aléatoire*" in English... you know "*aléatoire*"?

CB: Yeah. Aleatory.

PM: Aleatory [impossible to understand] music, this moment, you know, this period that, OK, you can play... this is almost improvise, the thing and, you know... and I think it's very important but it's a different, you know, it's a...

CB: A different way of aleatory, you mean?

PM: Because it's very aleatory, because, you know... it's [like] going to a restaurant, you say... you want to start with the dessert, coffee first and then salt, and then, you know..., you see what I mean? It's like a... So many different ways to read

the thing, I decide to start with B, C, A, you know, or A, B, E, D, C... F, so, this puts you really in a process of thinking about what it is, not starting, you know, with a first line, then second line, third line, etc.

CB: To what extent do you think the composer's intentions (in relation to the performer's freedom) should be respected?

PM: You know, you can say anything about this... you are always going to be wrong. I think [the] composer is trying very much to give everything he knows, he can, about how the piece should be played. In the past, you know, they said *Allegro*... OK, but, you know, what is *Allegro*, you know? Then they said it's *piano*, but what is *piano*? Or you have a *crescendo*... How much *crescendo*? It's all about interpretation, you know, and I think the main differences between, I mean, [impossible to understand]... but one of the main differences between composer and an interpreter is that the composer thinks about the music, he has it in his head and he is doing it on paper, writing it down, and then the player or the conductor has to put it into reality, so the whole process is to go... make yourself in action, and I say: "what do I think about this music as it is on the paper?" "How can I serve it?" "What can I play... How good can I play?" "What kind...". "How many aspects can I put into light that will show [the] maximum... the beauty of the piece, you know?" I must be the composer's advocate and must try everything, you know. So, as a clarinet player, I have many possibilities: the style of sound, the speed, the volume, the texture of the sound, you know, really and so... There is a... different ways to go into this process, like many kids are doing, or professional musicians, you know, it's just been played like this... for some other... you can listen a recording, or the history. I play the piece like this or... this is, you know, I can give you this idea about this piece, you know, because you can play Mozart [PM sings the beginning of the clarinet part of his *Clarinet Concerto*] or twice as fast, you know, just to... so, people go in a certain direction. There is a history and development of interpretation, which is true for Classical, Baroque, but also [for] modern contemporary music. I think that many,

many players in the future are going to see this music... play it completely different, you know, not only Boulez but also many other things, you know.

Then, there is always the prison, you know, the ability of reading the music and putting it into reality through the instrument, which is clarinet at this moment, but in the [impossible to understand], for a new piece that you... Once, I recorded the Corigliano *Concerto* as a conductor, with [the] Brussels Phil., you know. I was not the clarinet player but it was a clarinet *concerto*, I was not playing, I was conducting. Many, many times it was the soloist [impossible to understand] and say: “I don’t think this is the right sound”, “I don’t think this is the right feeling”, “I don’t think this is the right spirit”, “this is good”, “let’s go in this direction”, you know, “I enjoyed that”, you know... Or sometimes, the cadenza is too free, not enough or, you know, just examples... So, I think the way... the question was how much liberty [freedom] or what’s the thing... It’s up to us. This, most of the time... Boulez, as a conductor, can conduct [impossible to understand] his own works, but surely cannot play everyone (to my knowledge he cannot play the clarinet, you know, or the flute), so he has to accept that the clarinet player is going to play his music, so...

After [impossible to understand], it’s never going to be the same [impossible to understand], a saxophone or violin or clarinet... you have to calculate how many possible ways you have and things like what means *fortissimo* on the clarinet: “is that right?” Compare to, you know... if it’s a classical piece, you know, “is that accurate?” “Comparing to what, you know?” “Do you think Mozart wanted this?” [Impossible to understand] exactly... These are all the questions, and I think, as a... again, as a player, as an interpreter, you have to be all in this, in action, all the time saying: “OK, I think the music doesn’t... you know”. The opposite is clear enough, you have to decide. This is also a lot of feelings, you know, and also education, culture, this is extra, you know. Doing a lot of pieces (especially *concertos*), you know, I’ve come across many composers, you know, that have very clear ideas [impossible to understand]. I always compare this to a play, you know, in a theatre, and how it is when you put it on stage, you know. If you think about Shakespeare, you know, or Molière or Racine [impossible to understand], or whatever you like, and you have the paper, you

know, the guy [actor] is coming in, you know, you have all the indications and then you have to make your own words, like in the opera, you see, how do you imagine the hero or imagine the girl? Is she bold, small, etc., you know? The same for the man [actor], you know, what kind of, you know, if you have to choose... How do I imagine the hero? Is he like you? [A] blond or a black guy, or small or, you see? The role of the player is to, with the text, try to get into it and to give a proposal to the composer. What it is interesting is that, for many pieces, any of this one in the “*repertoire*”... a good piece is always a good piece, and you can see it can be played so differently and still be a good piece. Sometimes, you will think, one will think, this player is not respecting somebody the text or, you know... so, I think the main... always, in my position... if I agree to the fact that I’m a virtuoso clarinet player, but I can play the piece [impossible to understand] too much difficulties, succeeding, and it’s not like, you know, suffering for playing two notes... and then, I think the most important thing is to go to the core of what the composer thinks, what you think about this and go into this prison perspective and go for it, absolutely, you know, [impossible to understand].

CB: To what extent do you think what is written in the score should be respected?

PM: The maximum, I think, you know, and I think... One of the aims of an interpreter is to make [the score] into reality for other people, you know. The thing is that... I take an example, you know... If there is a triplet, written, you know, and it should be played [PM sings triplets], it’s not a triplet anymore, you know... it’s [PM sings one quaver and two semiquavers], so...

CB: So, what can you do with that triple?

PM: I think the role of the player is to make sure that every sign in the music is clearly understood by the audience, even if the audience doesn’t know, doesn’t read music; because people, they don’t care if it’s *piano* or *pianissimo*, they don’t know that, you now. If it’s *pianissimo* this time and [then the] second time [is] *fortissimo*, you have to make sure that you respect this, and you don’t play *mf* the

first time and [the] second time *mf*. And then, the perspective of the piece would not be put into reality. So, I think... sometimes, for the [impossible to understand] of the piece [impossible to understand], you know, there are... in the history of music, many, many, many [pieces of] music written, where there is a lot from the composer... from the interpreter to be done by himself, you know. It's what I say... Recently, I did a... it's very interesting so, old music, you know, do you know Louise Farrenc?

CB: Yeah.

PM: The lady? She... I conducted the third symphony [impossible to understand] with a Swiss orchestra. In this music, you know, (it's a bit later than Mozart and [the] Beethoven period)... [Impossible to understand] [there are] only a few indications of dynamic, there is beautiful solo, you know, very well written, but there is not so much indication, like... if you compare this to... with Alban Berg, you know. Or Boulez, you know... five different things that [PM sings a passage of *Domaines*]... there is nothing, it's just a... *piano*, for twenty bars and then *forte* or faster or, you know... because at this time, you know, there was a rule in playing... people knew what to do [impossible to understand] [and] also [they] trusted themselves. I interpret this... into this *piano* passage, you know, I bring something for myself... so, there was understood for the player. The more and more we go into the modern music, the less trust there is to the player.

CB: What do you think about that?

PM: I think this is a normal thing because the composers, you know, they want to show their virtuosity and how they think the music and how they imagine lines, like a... you see, as you think about... For me, the most advanced, you know, it's Alban Berg, you know, or you can play post-romantic modern music, you know, and give all this indication that actually... would go also without dynamics, you know, [PM sings the beginning of Berg's *Vier Stücke* for clarinet and piano], which you think it's [a piece by] Brahms, it's only [written] *piano*. You would do the same,

you see what I mean? But, maybe things, most of the time [impossible to understand] used to play this kind of music so that we do it maybe in a style it was in fashion thirty years, one year, whatever, you know...

CB: Would that be a wrong interpretation?

PM: No, it would not but, you know, the thing is that the composer at this moment knows exactly what he wants and his virtuosity... But still, you know, and then, you know, if you think *piano*, *forte*, what does this mean to you, you know? And the speed, you know. You don't put everything into a computer, you know, and ready [to] play. If you do it, you can hear it and it's disgusting, you know, it's awful, so...

CB: Do you think, because of everything you've been explaining, we performers are less free or is it because everything is more complex or it's a different freedom?

PM: All what you say is right... We are less free, because, of course, you know, if you have nothing written into Boulez, you know, then what would you do? You see what I mean, you know? Many of the players [would say]: "I have no idea", you know. But if you would say, you know: "try to interpret this, what it means to you, you know, give it a sort of sense...". I am sure many players would find a way that is quite similar of what it's written, you know. But I think, it's written... If you take the Stravinsky *Pieces*, you know, if you take the first piece, you know, which is *piano* mainly, if you take this *piano* out and if you take the tempo indication out, you know, I think there is... no one is going to interpret [PM sings the beginning of this piece *fortissimo*]... like this, *fortissimo* and completely crazy. You know, that is very easy to understand, that he is exploring the low register, which is something that [impossible to understand], you know, you see what I mean? This is an obvious fact. But, of course, he gives an indication. But then you cannot say I want this, you know, also if you, imagine the style of playing, you know... English player, Spanish player or German player, a French

player... maybe play very differently also because they are [part of a] different school, different sound textures, you know, all the information, you see...

CB: What artistic value do you give to a freer or more open interpretation, less tied to the composer, score and context?

PM: I think the interpretation is... The goal is not to be free, you know, it's not to take the piece and I do everything you can... showing what you can do, you know, it's not this, you know. I think there is really two different aspects of interpretation, you know. There are players, or conductors, that do whatever they want or they can, taking the maximum out [of] the piece to make effects, for themselves, you know. I can take an example, you know, there is nothing written so, this guy is making a *ritardando* just before a modulation, you know, and he looks at the audience and, you know, make a big thing or [impossible to understand], you know this, about this interpretation. And [there are] others that try to read and understand what's on the music, get so much information from their thinking and [impossible to understand], that they will bring this music into an obvious piece of art, you know, that goes back to, you know, with a lot of seriousness. I can take another example, you know, there is [impossible to understand], they don't respect, especially in Debussy [impossible to understand], because they say: "oh, Debussy is an impressionist... I'm not sure how much *piano* I can play but...", and then, you know, they do the cadenza [PM sings this part of the piece]... nothing, and there is not purity in the style, so [impossible to understand] they take advantage of this. And [there] are others that are more strict, trying to show the richness of the composition, you know, what is there, you know.

CB: What would you do?

PM: I'm the second one, I try... because I think... that's why I grew up, how I grew up personally, you know, in my family and also as a musician and also because of the possible... possibilities I have as a clarinet player. I also accept that, not just clarinet players but many players are suffering for very low technical abilities, you

know, so they are working like hell, you know, at the end they cannot reach the thing but they need to take [the] time they need, so... they cannot really go for the virtuosity. Virtuosity is not only playing fast, it's also in the sound, in the intonation, in the colours, everything, you know, that's the virtuosity, really, it's not only playing fast.

CB: While generating the performance, do you think the creativity of a performer plays an important role?

PM: But it's all the same, it's what I said. The creativity of course, you know. Again, we must accept that there is no music without an interpreter. If tomorrow... you have Chopin, you know, and there is no one that can play the piano, it's dead, it's finished, no one can, you know... Even if you can read music, you know, you will never feel it the same way as if someone plays, you know. If he starts to play, you can say: "OK, maybe this beginning... let's have it more convincing, or less strong", you know, then you can [impossible to understand] changing. The creativity of the musician is the most important thing and his ability of playing, his level, his virtuosity, in thinking, in playing and, of course, it's needed, it's absolutely necessary, you know. I think the leader players, the important ones, are the ones really are proposing something, you know. Maybe it happens also to you, you go to a concert, you know, and [you] go to listen, I don't know, a piece... you know, Beethoven piano *concerto* or [his] violin *concerto*, and [you] say: "OK". Then you go to another concert, the same piece, and you say: "wow", you know. Because, then the interpreter, you know, has so many means... power... many possibilities to express himself, put the piece into a different level of "lecture", of reading, but we come across you in a better way, you know. This is why, if you have a Dvořák *Cello Concerto* with a beginner that plays eight days the cello and you have Rostropóvich, on the other hand, with the Berlin Philharmonic and Karajan or Abbado... you see a difference of playing and this is all about, you know. [Impossible to understand]. At the end, the differences are very short and limited but there are differences, like in the ski, you know. There is, you know... fifteen "skiers", you know, at the end there are like these differences... not even a

second... and in the music is the same, in a way. It's not that I compare it to sport, but the experience, the creativity, the talent, everything, you know, the intelligence... knowledge, everything is, you know, of course, it's there and [it] makes a difference for the composer.

CB: If a performer thinks that an aspect of a piece will be more satisfying (more successful or aesthetically better) by playing more free, can he or she do that? What cases? Is there any limit?

PM: Into a frame, the frame is, of course, the indication given by the composer. I take another example, you play Messiaen [*Quartet for the*] *end of time*, you know, there is an indication, it's 48... 44, OK. When you play it, it's not that you watch the [PM beats like a metronome], you know, [impossible to understand]... if he writes... *Lento*, what is *Lento*? [Impossible to understand] extremely *Lentissimo*... with the speed you are another idea of what is *Lentissimo*, go closer to the indication, you know. In the middle bottom [PM sings the fast part of "Abîme des oiseaux"] also there is a 120 or 126, you know... still, [it] must be free, you know. Or, in the beginning of the first piece, you know, he writes 60 for the quaver, and he said: "but 'free as a bird', but if there is no 60, then somebody could make: "OK, I think it's [PM sings the same thing but sounding like jazz]. If you have no idea...

CB: Like an improvisation.

PM: No, it's twice as fast, but if you don't know... there is always an indication, you know, the composer... so...

CB: It should be respected.

PM: Of course, [the] maximum, you know. So, modern music, or classical music, you know... If you play Stravinsky last piece [PM sings the beginning of this movement, but very slowly] because you cannot play it faster, then I don't think

that you will respect the composer's idea, you know, because it's [PM sings the same movement but at the right speed], you know that, you feel it, that is a different thing, yeah...

CB: In this specific case (“*Abîme des oiseaux*”), where the clarinet plays like a bird: if you make a different shape, not showing exactly the rhythm that is written, would you accept that?

PM: No, I would not accept it, no. I don't think, I mean, it's not written that you, you know, I think, up to the level of Messiaen, you know, his writing, you know, specially this piece, because it's so complicated about rhythm [PM sings a rhythm of *Quatuor pour le fin du temps*], you know, it's another... otherwise he writes... if you want to make a stop at the first note [PM sings the fast part of “*Abîme des oiseaux*” making stops in the rhythm], he can write this too. Messiaen, it's not that stupid, that he cannot write, you know, you see what I mean, you know, so this is what I think.

CB: This would be a limit for you?

PM: Yes, I would say, you know, there is no... why should you... I would say to a student or to a professional player, I'd say: “while you're on stage you are the master and you do whatever you want, I can enjoy [it] or not, but I would not enjoy [it] if you do it like this, you know”. It's like a... many, many, many... and I know there are a lot of players are doing this because it's easier, the technical stuff is not that hard, you know, they don't care [impossible to understand]: “no one is going to blame me”, you know, it's very...

Another aspect we didn't talk about is that a... interpretation... is how you read the music, but also with your instrument. For instance, if you... sometimes, when you play the Messiaen Quartet, you know, there is the violin [PM sings part of this piece]... you can see that it's a different way to play and the music is the same, you know. It's the same thing... it's not the same thing to play the clarinet that the violin to sing, you know, but most of the time the music is written the

same way, so... What you would accept for a clarinet player, a violinist, when he is listening to a clarinet player says: “OK, yeah”, maybe he would accept [PM signs again the fast part of “Abîme des oiseaux” [but] doing funny things], but for me, as a clarinet player, I’d say, you know, I would not permit this, you know, myself... the other ones, do what they want... because I don’t think it’s what Messaien has in mind, you know.

CB: Could the performer go against the intentions of the composer?

PM: I don’t know, I think he can go if he wants, but if this is his goal. Why should he do it, you know? Maybe it’s interesting to know that sometimes, with some music, you have absolutely no idea what it is about, you know, and this is what it is so interesting about interpretation. The role composer-interpreter... because most of the pieces are written to be played and then at this moment when you play the piece, you know, [the] composer is there and the player is there or the conductor, and to... then, interpretation is a start: “oh, is this...?” You now... For instance, I played a new piece from Edith Canat de Chizy, a new *concerto* of Canat de Chizy, recently, just before Christmas, the composer wrote [impossible to understand], like above C... D and, ah! And then, it’s *fff*, you know, and she was there [impossible to understand]: “wow, it’s too powerful!” “This is so powerful”, you know. I said: “yes, because, you know, for me, if you ask me *fff*, you know, [in the] upper register, I think that you want [something] absolutely hysterical”, and she said: “maybe it’s too much”. OK, in this case write *f*, you know, [impossible to understand] then, I will play softer. After that, the first, second interpretation [impossible to understand] and the interruption of... How you read, how you play and what the composer thinks, what he is waiting for... this starts, you know, and then for a new piece it’s already close into history and then, after that, you know, we are already a base to work, you know. If people are interested, you know, if a young clarinet player, you know, that is [a] 15 year-old, and he wants to play Boulez, you know, then maybe the first think he is going to do is to get the score and a recording, [impossible to understand]. This I like, this I don’t like... this is OK or this is not OK, but it’s not like I should give you a key and say: “OK, you

can maybe try this one” [impossible to understand]: “please, don’t listen [to] anything, take this music, read it and go and propose me something”, it could be very interesting, you know.

CB: In this last piece you have mentioned, do you think that you have more authority than other performers, because you have more information than the others?

PM: No, perhaps even less, you know. You start and the next one that is playing this, if you decide to play the piece, you know, you get the music, you get the recording of the thing, you know, and you see: “oh, this is how he plays, you know”. Then you already get, you know [impossible to understand] and, you know, or I can take another example, you know, there is a tempo mark, you know, which is completely fast, it’s written 174 or 196, you know, because the composer wants this really fast, and then you see that is really not possible to play that fast, because even the composer, you know, it’s there and I play it slower and then when he plays it he would also play it slower because, you know: “if he plays it slower and he did it with the composer, why should I play it faster?” Specially, if I cannot... so this is the other, first... [The] second aspect is very important, I don’t know if it’s in the question, what you get from the editor, how after a first performance the parts, the score is changed by the composer, with the corrections, and what you get, you know, for the next generation. We all know that in a Poulenc... our teacher, you know, said: “this is a wrong note because, it’s just a misprint, you know, and this is the wrong note”. OK, but we play it, but still in the music the wrong note is there and then sometime ago [impossible to understand] to New York and they play with a lot of attention a wrong note that everybody knows it’s a wrong note, of course, it’s the oral tradition, you know, that we know it’s wrong but it hasn’t been reported in a material, it’s already [the] third/fourth edition [impossible to understand] but still there are mistakes. Ravel, *Alborada del gracioso*, you know, you can find so many mistakes, you know, but [they] are obvious misprints, you know, also, because you know how difficult it is and you [impossible to understand] you can easily, sometime, you know, doing a sharp and it’s a flat, you know, and then, you see: “oh, my God” [impossible to understand], you know, [impossible to understand], so this is also an important

thing, how much is the score changing after a first performance? You know, does the editor correct this, you know, or not? Most of the time it's not done. For all the parts that I have premiered, I have my own correction and I know there are not reported [for] the part you can buy, so it's very important, I'd say: "what you do, you play the printed note because it was maybe the intention of the composer? But sometimes the composer is making a mistake himself. So, it's not C/C#, what do I play, C...? What is my job? Just to play C because [impossible to understand] C or...? You know, that's how it starts...

CB: When interpreting a piece of music, to what extent do you think it is important to be familiar with the compositional language or compositional tradition of the composer in question?

PM: The maximum we know, the better it is, you know. I take an example for me, something I am not so familiar... Kurt Weill, you know, I conducted the *Violin Concerto* and another piece, you know. So, the first thing we tried to do is to say: "who was Kurt Weill? "Where did he live?" "What other piece?" "Is this his style?" And then: "how are you doing, you know?" The thing is that, if you look from this aspect from a clarinet player. I also that... playing Messiaen's *Quartet*, you would play better or more interesting if you know other pieces from himself. Most of the time, this is just talking about the clarinet player, which I don't think it's good but I know from students, from young people, so they play the Messiaen, they play Saint-Saëns, they play this piece, and that's it, you know. The thing with Saint-Saëns [is that he] wrote one piece, only the Clarinet Sonata... they have no idea who he is and most of the time [impossible to understand] [PM sings one part of this sonata, clearly in a slow tempo]. For me is totally impossible that it's in that tempo because Saint-Saëns was one of the most genius players [of the] fast [music]... If you look at the *Piano Concerto* or if you look at the *Violin Concerto* [impossible to understand], it's crazy, virtuoso... why suddenly the clarinet it would be [PM sings again the same part of the clarinet sonata, even slower], stupid, no? There is nothing on the piano, it should be fast, for sure. This is what I think. But many players, they play it slow because it's maybe difficult for them,

you know, and they [impossible to understand] and then they have no idea, other... Another example, I played, of course, Mozart *Concerto* [impossible to understand], but you... my conducting activity, I have conducted all the major piano *concertos*, all the woodwinds concertos: horn *concerto*, flute, oboe, etc., bassoon... and all the majors violin [concertos], so, and so, all the late symphonies [impossible to understand], operas... I have a better knowledge also for the *Clarinet Concerto* now, since I've done this than [work]... I see it differently, you know, and when I play it, I still play the clarinet and I still do it but I think I play this different information, this is just an example. So, I think this is why great interpreters sometimes they go to the core of the composer, because I have a friend that is doing Schumann, you know, but at the end he played every piece reading by Schumann, instead from the piano, so [impossible to understand] but the beginning was like this, and this, and this, so when you go to a piece from the middle Berio, you know that he was not using in this time... and you see this for many composers, Boulez, after *Domaines*, it were different things, you know, *Dialogue de l'ombre doublé*, it's a different world, you know.

CB: Have you played that piece?

PM: No, I played it for me but I never performed it, because it came, the starting it's a special... this part to perform it, the audience...

CB: What do you remember about your recording of *Domaines*?

PM: It was a long time ago. I haven't listen to it for years... decades. I remember one thing that is really [impossible to understand]. When you, again, when you decide to play Boulez on a recording, and this is... OK, do I play all books, original and mirror? Which is a big question... If you recorded, what would you do?

CB: I would record both things because it makes sense as a composition.

PM: But, he said, Boulez... you can [play] the originals [only]...

CB: He said so?

PM: Of course. I would love to... so, this is all the question, [it] starts at this, you know: How much time, you know? What other pieces? You know, I want to put into... to show, you know? I remember that, you know, I think that a... you know, this... the pieces for solo clarinet, unaccompanied clarinet, there is not a lot of repertoire... there are some interesting pieces but they are all, in a way, very similar, you know, and there was... there is a link, there is a link... a historical link between Stravinsky, Messiaen, Stockhausen, Boulez, Berio, etc., you know: how you actually compose for clarinet solo? What you do? Which structure you use? Which means, you know? How [do] you work for the piece, you know? So, coming back to the... I recorded Boulez, I think that it's a piece really that I like, because I'm... From this generation, I'm not so keen of neo-classicism, you know, thing... that is composed, you know, most of the time... [I'm] bored about that, you know. So, you know, like, you know, the modern music, or classical, or the tonality... pieces... you know, after all, all that has been done [impossible to understand], very entertaining [impossible to understand] but not so much advanced or something, so... So, I think it was in the continuity of the rest of the programme but, now you ask me what I would do if there is a *Domaines*, I would record everything, this is what I want to do, the complete thing.

CB: And you actually recorded only the original ones.

PM: Yes.

CB: Do you remember the reason, why?

PM: Because I thought it doesn't make too much sense, you know, on an album like this, you know, to go too much into Boulez, otherwise you do *Domaines* complete, and other pieces, you know, because then it's a... but it's more an aspect of, you know... it's like if you record the Telemann Fantasy [impossible to understand], is it better to play two or three or to play fifteen, you know? It's like

Bach, you know, you do Bach, a recording... you have to decide what you play, you know... do you do the repeat or, you know, [do] you see what I mean? You play the Weber *Gran Duo Concertant*, do you do the repeat or not? Why? It starts with interpretation.

CB: In this recording, what do you think is your contribution in terms of creativity to *Domaines*?

PM: I've no idea, because I do it and then I have no idea if it's good or not, you know. I listened my recording in years, you know.

CB: What do you look for in a recording? Do you repeat a lot? Do you do a lot of takes in order to get exactly what you have in mind? Are you the same as performing live as in recording?

PM: Doing a recording is a very different thing, you know, because you... First, something that it's very interesting is that there is not [any] visual aspect of the playing... [Impossible to understand]... to play softer... the beginning of Debussy, you know, this is so easy, you know, the clarinet, you know. On the trumpet would be difficult [impossible to understand], whatever... So, this is gone because you cannot make an effect and play *pianissimo*, just to go. It's a product made for microphones, you know, so for recordings so you have to play differently, this is first. Second, again, you know, in any interpretation there are certain things that every musician accepts for himself or doesn't accept for himself, how clean can I play? How clean? What kind of style of sound you want, you know? What kind of shoes do I want to wear? Can I go there with sneakers or... you know? You see what I mean? This is all [the] aspects that everyone... it's personal, you know. For me, I [impossible to understand] many recordings [impossible to understand] this guy spectacularly playing well but I also can see the quality, you know, in the process, you know. I think that many... it's like a... in a way, like a video game, you know, which I don't play... once you play this and then you can [impossible to understand] it's exactly the same thing that when

you have a, you know, jacket bought at Zara, like this... or you go to the finest maker, you know, [impossible to understand] and then at the end you don't have the same look, you know, it's not the same [impossible to understand]. So, the recordings are the same, I always look for what is my signature, which I think is a certain ways of playing, a joy of playing, also, and virtuosity in many aspects... all the aspects, you know. For some people... they don't mind if they have an ugly sound... some people are playing with air on the side, you hear [PM reproduces the sound of air coming out of the clarinet mouthpiece], this I would not allow myself, once it starts I stop, you see what I mean? I do another job [impossible to understand], it's too ugly, you see what I mean, you know? As a colleague, as a professional, you know exactly what it is. I think the virtuosity... different aspects, because people think: "oh, he's a virtuoso, he plays fast", this is not, I think, but virtuosity is...

CB: Did you introduce any changes or variations from one performance to another?

PM: Of course, because it's a live thing, you know, it's all related to many things: the acoustics, your preparation, you know, what is the rest of the programme, how you feel at this moment, you know. There are not differences between a modern piece and a classical piece. Each time [impossible to understand] it's like: "OK, let's do it, let's start. And we go where we go".

CB: Would you say these changes were spontaneous or calculated?

PM: They should be spontaneous... I think they are spontaneous, but also working, preparing and knowing the piece makes you go in a certain direction that a... you know. Again, I would not, if I play the Messiaen in a concert differently, you know, from timing, from the [impossible to understand]. Or like, for instance, Berio, *Sequenza*, you know, when you play... do you play this piece? You have this ten seconds [PM sings a long sustained sound], so what do you do? You [impossible to understand], you know? There is someone giving you a sign... seven, eight, nine, ten... OK, you can change, you know, and then the other one

it's five and eight, you know, [impossible to understand] the composer [impossible to understand] it's an indication but it doesn't have to be taken too literally, you know. Sometimes you go there: "oh, it's enough", you know, [impossible to understand] so I change. But, always, you know, make a difference between [the] really long [ones], there small one, you know. Have you ever play Messiaen [PM sings part of his *Quatuor* but extremely fast] and then [PM sings the same part but extremely slow]? You now, we never go that far, it can be a bit faster, a bit louder, a bit different... the style, I want to express this note more, you know, and there is an evolution.

CB: Would you consider yourself as a creator?

PM: No. I am an interpreter.

CB: Why not?

PM: Because I don't compose.

CB: But you are talking about doing things within certain limits, aren't you?

PM: Yeah, exactly, but you know... I'm not a creator. But, again, without me, it doesn't go, or without you, you know. It's like the difference between a tree and a stool, you know, or a table, you see what I mean? If there is no one that cuts the tree and do, you know, there is no... In this part I'm important but I'm not a creator, you know. Sometimes, I'm asked to do improvisations, you know, which is fun. And then, at this moment, you know, you can say, with all the knowledge I have, you know, I improvise [impossible to understand] unprepared, it's a creation, it's like this moment, you know, I cannot do it again... never, because it's done, you know, this moment [is] like this, you know. This way it's fun. I am personally an interpreter.

CB: Would you say your performance of Messiaen's *Quartet* is a creation?

PM: No, it's a performance. But together, with the other, at this moment, with all my knowledge, with all my education, all my skills, it would be played for the audience, you know, and present what I think about the piece, you know, the aspect of the piece, you know. Boulez cannot play Messiaen's *Quartet*, maybe he doesn't want to but he cannot. I don't say that [we are] not so important but we are not... I'm not a composer.

CB: But we have actually creativity.

PM: Of course, you know, you can do it in different ways, and this is interpretation.

CB: That process, don't you think is a creation?

PM: It's a re-creation, you know, it is alive... something that it's on paper, you know. Only a few can read... the audience, not everyone can read the music, you know, but they can enjoy the music. Only a few can play, because if you are a trumpet player [you] probably cannot play the Messiaen *Quartet*... this is for clarinet, you see what I mean? So, it's going more and more specialised but that's the story about... So, and of course, it's very important, you know, all your "sacrifices", working, studying, practicing, etc. It's important to give the best performance possible at the right moment.

CB: What is the most valuable, special thing about your profession?

PM: There is a... you know, I think the music... The first, if you play an instrument or you if you are a conductor there are many levels that are very extremely important. The first one, which is very simple, is the physical process: you play, I play when I play, I get excited physically. I like the instrument, you know, the school, you know, whatever I play, if it's a scale, if it's Messiaen... Sometime I don't like to play other ones [impossible to understand] play Boulez, I want to play Boulez, you know, maybe you are like this, I'm not, you see what I mean? So, there is a certain way I like the instrument, the quality of the instrument, so

this is first, it's great, the physical, you know. Then, once you have that pleasure, the process for getting better in doing something, you know, to improve, that's a great pleasure, that something to see [impossible to understand] thinking about... it's a great pleasure.

There is also the privilege of playing... doing something together with people... it's a moment, you know, if you think [PM sings again one of the movements of Messiaen's *Quatuor*] [impossible to understand], other people playing together the same piece [impossible to understand]. So again, it's a great pleasure, you know. So, there is the pleasure of changing [a] work, changing pieces, you know. Sometimes for us, as a clarinet player, but also for me as a conductor, sometimes I do... I do... [I] recently conducted Brahms second [symphony], you know, and then I'm going to do Schönberg Chamber Symphony, this makes... in two weeks, you know, so it's great, I love the piece [impossible to understand] I go to a different universe...

Then, the aspect of sometime to work with geniuses [impossible to understand], like, all these guys, you know, you see what I mean: Messiaen, Boulez, Mahler, Bruckner, Stravinsky, Beethoven, you know. Everyday, when I play [a] Beethoven symphony in an amateur orchestra, you're still together with Beethoven, and it's not something, you know. So, another aspect it's good, so much, there is so much that I like...

Also, the process of being with colleagues, of course, discussing, coming from different parts of the world: Korean, Spanish, OK. Also, when you do an instrument, when you work... you do your instrument in fabric, you know, the factory, and you think about what's [the] next step, what do we have to do? What to think about? It's a very... So much, it's really an aspect that I...

Then transmission. Responding to an interview, my own experience but also teaching kids, you know, [impossible to understand] broader approach, solid technique, different things, with the sound what we do, as musician [impossible to understand], so it's countless, you know, things, doing recordings... Just... jump in music, just go... just this...

I've great admiration... we have [a] great partnership [with Michel Portal] because recently, last year... we played at one part of the Cité de Musique, you

know, and I asked five composers to write... do you know about that? Five views [impossible to understand], so I have [impossible to understand], you know, French composer, Michel Jarrel, fantastic, [impossible to understand], who wrote a *concerto* for me but he [impossible to understand], [impossible to understand] he's a French one, Pascal Dusapin, you know. He [MP] and I, we... for one concert... five different pieces, five different composers, you know... there was one piece that we did before which is called [impossible to understand], you know, [impossible to understand]. So, he's been to this process [impossible to understand], he plays differently and I play like this, you know, but there is something that we have in common, it's the search for qualities, search for what... questioning what does it mean, you know... five different pieces, you know, to receive this, OK, let's start, you know, [impossible to understand] and this is very interesting, you know. If you talk to him you will talk about this, you know, because it's how... it's the approach, how we proceed, you know, what you think about, how much the pieces change at the end, from the first, you know, and how the composer, you know, prepares it and the composer comes and says: "oh, it's not like this" or "it's like this", it's very interesting, so...

I have a lot of admiration for Michel Portal because he has this ability to really go deep about the music and bring... and, plus, he has the talent... the skills as a player, to really play [at] a very high level, which is... to play to a high level, it's to transmit a world to... it's a way of playing, it's not to play this and this [impossible to understand] it's like, when you have a picture, you know, painting, you know, and say: "look at this" and shows, you know, what's behind, what's behind this, what does it mean, you know, and the start [of] imaging, you know... He has this ability to, as an interpreter, as a creative interpreter, a very creative [one], to bring the audience to his own world that goes through his own life experience, so he's a fantastic player [impossible to understand]. These pieces are played already by others and, they start to have their own life.

CB: What's your experience with Dusapin?

PM: Dusapin is a... I played several pieces for him so I know him very well and he's going to compose a clarinet *concerto* [impossible to understand] for me.

CB: He is going to?

PM: Yeah, in a few years. So, you know, also, I... from my own experience, I like... personally I'm used to the crazy thing, you know, the really art modern music, you know. In a way, I'm closer to Luigi Nono or Lachenmann... then, I don't know... [Impossible to understand].

CB: Did he [Dusapin] write this solo piece for you?

PM: Yes, we did it with Michel Portal.

CB: Because he's write a lot of music for clarinet.

PM: Yes, one is called *Voce* (*Voice*)... no... *Aria*, *Aria*... it's a clarinet... [a] *concerto* for clarinet and small orchestra. It's called *Aria*, but it's a long time ago and he did [it] for Armand Angster.

CB: He didn't write it for you.

PM: No, no, not for me. The only piece he wrote for me was this *duet*, duo with Michel Portal. Now, he's going to write a new piece.

CB: Can I ask you if there are dates for this project [with Dusapin]?

PM: There is not, it's two or three years. I have the composer agreement, you know, then we have to put everything into reality... Recently, if I take another example that just did, you know, with Thierry Escaich, do you know this composer, Thierry Escaich?

CB: No.

PM: You have to write it down, he has a fantastic clarinet *concerto*. He is a French guy, he's an organ player, composer, he's like Messiaen, like a genius. This is the other *concerto* I did and the other one is Edith... [a] fantastic piece [PM writes down the names of these two composers in a piece of paper]. For him, you know, he said: "OK", because some sort of composers knows [impossible to understand] also trying to... he knows me, in this case. He may have played with me [impossible to understand] we did one concert together, you know, he may have heard me, he knows my reputation, what I like, you know, my skills... but after, the composer really... composes, you know, and then...

With this Thierry Escaich, once he came to me: "we have to meet"... everything was in his head, you know, like a... pieces of paper: "can I ask you this and this?" It was like two hours of talking, or one hour talking, and then just back, and then, once before the first performance, you know, everything is done... then [I got the] "*parties*" and I said: "ohhh". And then he asked me: "I want to come", you know, and he was on the piano and he said: "no, this is, you know, not like this... this [is] perfect, maybe you can do something more, you know, not to...".

You know, for instance, I can tell you many examples, there is a composer who writes thirty eight notes in two very [PM sings a very fast passage], so it's really hard to play all the notes, you know, but actually the composer doesn't want that, he wants to follow up a line. And then, when you succeed then it's not what he wanted, you see what I mean? This is not this case, because it's more... composer, you know, it's like a... Michel Jarrel, the clarinet *concerto*, it's like [impossible to understand] it's hard just to try hard, it gives the audience such a, you know, spectacular thing, you know.

So, composer, sometimes you have to, again, you have to understand what they want, [impossible to understand] and then, at this moment, you know, when you practice, and then when you go to see the composer for the first time, there is a big shock because you can learn a lot at this moment, you know, everything goes into really shape, you know, [impossible to understand] and then, after that,

[impossible to understand] makes an evolution and you go even more into this listen... it gets more [impossible to understand]. Then there is, [the] next step, one or two orchestra rehearsals with the composer, again [impossible to understand], “oh, this passage, you know, *piano*, you know...”. Really, because of the cello, [the] contrabass also [plays] *piano*, but the sound doesn’t really work, you have to play *mf* or, give, you know. Then it goes, you know, like this [impossible to understand]. This is what I like so much about the composer, because this process... at the end you learn... the guy [the composer] says: “no, play differently, it’s not exactly what I mean”. And then you think how you read... it starts again or again and it’s fantastic.

A different aspect we didn’t talk is how the piece [impossible to understand] through the concert. Messiaen, Boulez, you know, old music, you know, it’s made by all the clarinet students, you know, with all the teachers, so everyone has [impossible to understand] but you take a completely new piece, like for instance one of this [impossible to understand] Cité de Musique... Two months later [impossible to understand] and then you see how different it is, how you feel, this special [impossible to understand], to start to learn, [to] find the sound, [to] find the... you know, so this is like the character in the theatre, again, you know, you do... it’s... your vision [of] a King Lear or this Othello, how you imagine [them], it’s fantastic.

CB: Thank you so much for this moment. It’s been great.

Cristo Barrios and Paul Meyer end up the interview talking about very specific details regarding the score of *Domaines* that are not related to this research project.

Michel Portal – clarinetista

Lugar: Le Pub Saint Germain (París)

Fecha: 15 de abril de 2014

Hora: inicio (10:03 am), finalización (11:00 am)

Entrevistador: Cristo Barrios

Transcripción (esp.): Cristo Barrios y Víctor Durà-Vilà

Transcripción

Cristo Barrios: ¿Qué recuerda de su primer contacto con *Domaines*?

Michel Portal: Hay que decir primeramente que la... ¿cómo se dice? La comunicación con Pierre Boulez se ha hecho con un amigo, hijo del pintor André Masson, ¿sabes, conoces a André Masson? Su nombre es Diego Masson, que es un amigo de Pierre Boulez, “*molto tempo*”. Mi amigo, Diego Masson, había una, ¿cómo se dice? Una... orquesta para tocar música contemporánea... alguna vez música clásica, se llamaba Musique Vivante. Un día me dijo, Diego Masson: “quiero ver contigo Pierre Boulez para se puede que hacemos un disco de *Domaines*”. Yo pienso que no había una grabación antes de la mía.

CB: ¿Boeykens no hizo grabación?

MP: No, porque me ha dicho Pierre Boulez que solamente yo podía hacer una grabación con el grupo... los grupos. Me decía que únicamente uno en el mundo y nada más, no lo creía, porque había mucha gente, mucha... había Luciano Berio con Nono otro, eh... me dice Luciano, por ejemplo... yo quiero hacer una obra para clarinete para usted, Michel, pero es más difícil [en el caso de *Domaines*] porque las asociaciones como el IRCAM estaba una... sabe... con el dinero... música... con Chicago, Nueva York... yo no sé. [Desde el IRCAM] se dice: “¿qué?” “¿Una grabación con qué, con Pierre Boulez?” Llamando a Pierre

Boulez... “¿por qué no hacemos con Damiens, no sé, u otro...?” Y Boulez le dice... no... Tengo un amigo, Diego Masson y Michel Portal, nos conocemos mucho, nos vemos para... yo hace esta grabación con Michel Portal, porque las otras... estaba Berio... Berio estaba interesado con el dinero... [imposible de entender]. Muchos, muchos otros compositores con el dinero...

CB: Solo funcionan con dinero.

MP: Sí... No habla en la “*interview*” de Berio, yo no quiero hablar de esto... pero digo la verdad... Digo... Boulez me dice: “tú vienes a Baden-Baden”, en su casa... “y trabajamos antes, antes de grabar...”. Es la primera vez que yo veo la partitura [de *Domaines*]... ¿cómo se dice? La primera... “*remark*” estaba sobre algunas cosas muy gordas... “*like*”... ¿cómo se dice en jazz?... *Riff*... ¿Cómo se dice? Música sin continuidad, compás vertical [MP canta una melodía muy fragmentada]. Estaba... yo no sabía exacto, ¿cómo se dice? La valor de la música, ¿sabes? [MP canta una melodía de ritmo irregular], no sabía exactamente. [Cuando] Pierre Boulez [estaba] conmigo en Baden-Baden y Diego Mason, en su caso, me dice: “esto se toca como es”. Es una “*chanson*”, ¿cómo se dice?

CB: Una canción.

MP: Una canción... de haber un compositor, que me dice todo. Yo me recuerdo de, ¿cómo se dice? Los sonidos dobles, ¿sabes? Los multifónicos, *souffle*, *senza* sonido.

CB: Esa relación con Boulez, en ese encuentro, ¿él le pidió a usted que tocara algún pasaje?

MP: Me explica todo. Me dice: “esto es... se toca como ese. Este es el número... la página dos... ese...”. Y le dice [MP a PB]: “yo soy un hombre de jazz también”, yo le digo a Pierre Boulez: “quiero tocar como un músico contemporáneo. Yo prefiero hacer como una improvisación, algunas partes” [MP canta una melodía

que recuerda a una improvisación de jazz]. Como si improvisase... le toca este... “*rigid*”, con mucha libertad [MP canta otra melodía muy libremente], cantando una cosa...

CB: ¿Y qué le dijo él?

MP: Él estaba contento porque estaba contento... no, no, mucho contento de escuchar todavía muchas cosas... sin expresión, como [MP canta una melodía muy rígida y fragmentada]. Yo quería en esta obra de sonar con una expresión [MP canta la misma melodía pero menos rígida], como hablar y no como tocar, esto era lo más importante en este trabajo. Pierre Boulez me dice: “interesante. Tú, Michel Portal, toca como me “*piace*”... me gusta, sí”. Yo he trabajado mucho en esa habitación, en Alemania, en Baden-Baden.

CB: ¿Cuánto fue, una semana?

MP: Muchas veces, yo viajaba allí. Estaba muy serio. En este momento no he trabajado con los grupos, sabes, estaba solo. Me dice: “esta grabación es la única en el mundo con grupos” [imposible de entender]... yo no le creía porque... Hoy no hay... En esta época, ¿cómo se dice? En esta época estaba en New York.

CB: ¿Usted?

MP: No, no, Boulez. Alguna vez me escribe: “[imposible de entender]...”, me ofrece mucha libertad para mí. Me dice: “tú puedes hacer como tú quieres esa cosa...”. Me decía, por ejemplo, [imposible de entender]. En la dirección de Boulez, sabes, mucho... preciso [MP canta una melodía muy rítmica]... yo le digo: “sí, sí, sí”... estaba en el punto de: “yo conozco”... [MP canta la misma melodía pero mucho más líricamente]. Y estaba en New York con la Orquesta Filarmónica de Nueva York y había, yo tengo letra [carta] de él... escribe mucho y minúsculo [MP se ríe], como precisión [MP canta un ritmo muy preciso] yo tengo gafas para leer [MP se ríe]. Él estaba: “Michel, Michel, Michel...”. El tiempo pasa y comienza a

ensayar... ensayos con los grupos... y los grupos eran de Musique Vivante, que [era] una cosa que estaba con el Domaine Musical, había el Domaine Musical con Pierre Boulez y con otros, ¿sabes? Y Musique Vivante... cuanto Pierre Boulez he venido... Musique Vivante fuera... pero Boulez... Diego Masson eran muy amigos... yo en medio... indestructible [MP se ríe], por una vez. Este se pasa no como un concurso, no como una... como una cosa “bella” de relación... no problema... Yo, desde su “comandación” [dirección], con mucho trabajo, yo comienzo a ensayar más preciso con la orquesta... el grupo. Una... con un solo grupo, para hacer la conexión cuando yo toco de la “fine” de la música del grupo. Qué tipo de relación, porque algunas secuencias estaban un poco diferentes... unas [MP canta una melodía muy rápida y virtuosa], me dice Boulez [MP vuelve a cantar una melodía muy rápida], lo más rápido posible. Y desde... y algunas como *liggero* [MP canta una melodía muy suave], como “murmure”, con la conexión de la orquesta estaba siempre una “response” un poco diferente. Por ejemplo, cuando había una cosa continua [MP canta una melodía sin silencios] la orquesta estaba muy “granit”... granítica. Pensé que Boulez con sus pequeñas notas estaba un poco granítico [MP se ríe]... con el trombón [MP canta como si sonase un trombón muy fuerte]... es una música contemporánea muy fuerte, muy interesante, la precisión, la fuerza, armónicamente, una precisión... mucho trabajo, con esta y con todas las obras, sabes... entiende todo. Y como Berio o los otros... Yo... me dice que estaba una “chance” ¿cómo se dice? Posibilidad de hacerlo... ya estaba completamente positivo para esto... había abierto para este proyecto porque estaba con amigos, lo más importante. Porque algunas veces ha tocado otros compositores y decía: “no, no me gusta” [con tono seco y enfadado], ¿sabes?

CB: Puede ser muy duro, ¿no?

MP: Muy duro y no comunicativo. Aquí estaba como un río [MP se ríe]. Hacemos un poco como una grabación para enseñar... Pierre Boulez dice solamente: “esto me gusta. Únicamente, este momento se puede hacer un poco más rápido y un poco más delicado” [MP canta]. Y estaba en New York todavía... hacemos el general

de esta... muy difícil, porque yo hice lo mejor, ¡muchacha suerte! Si dice *forte*... *forte*, *pianissimo*... era un ejercicio nuevo para mí porque algunas notas estaba *fff*, después *pp*, después *mf*, después un armónico... terrible, no era [MP canta una melodía muy ligera]... no, no, era todo preciso, con la articulación, con la “*nuance*”, *forte*, *piano*, ¡todo, todo! Nunca había tocado antes mucha música así, quiero decir, con tanta información en la partitura. De todo, la significación de la nota, un poco vibrato [MP canta vibrato, “*souffle*” [MP canta “*souffle*”), contrarios... He tocado mejor y la grabación se ha hecho en París con Diego Masson. El hombre que estaba... Bernard Coutaz, estaba en Harmonia Mundi... Bernard Coutaz que era un amigo también, es “*chef*” de la compañía, estaba en la cabina. Hacemos todo y enseñamos la grabación a Pierre Boulez... él dice: “*no change nothing*”... “*don’t change nothing*”, “esto OK, OK, OK, *thank you very much*”. Solo un momento se puede hacer mejor: “*you take this moment and then it’s OK*”. [Imposible de entender]. Y me dijo también únicamente con orquesta es Michel... yo no le creía... [imposible de entender].

CB: ¿Usted le hizo alguna sugerencia a Pierre Boulez sobre la obra? ¿Él cambió algo de la obra después de alguna sugerencia suya?

MP: No, yo comprendo que los multifónicos... yo pienso que ahora haría los multifónicos mejor. Para mí es el comienzo de una cosa... no es bueno parar... era un problema de hacer una técnica “*nouvelle*”, “*nouvelle technique*”. Era nuevo para mí porque Berio no utilizaba... o Kagel o Donatoni... no hacían muchos multifónicos... es la primera vez [imposible de entender]... recuerdo [MP canta una melodía muy fuerte y ruidosa] yo hacía lo que era posible con una música contemporánea actual, no sentimental, no, no... únicamente sentimental [MP canta algo suave], me dice un poco: “libre, libre, libre... no sentimental... libre”. Como una improvisación, un poco [MP canta la misma melodía suave], no “*molto*” improvisación pero en la cabeza, un poco... no [MP vuelve a cantar la misma melodía pero más decididamente]... “*no me piace*”.

CB: Preciso pero libre.

MP: Libre de interpretación, con la “*forza*”, como cuchillos, cuchillos con expresión [MP se ríe].

CB: ¿Qué me puede decir de *Domaines* para clarinete solo?

MP: He tocado...

CB: ¿Es diferente?

PM: He tocado las dos... Hice un concierto desde el disco [la grabación] en París [imposible de entender] con Pierre Boulez y desde el disco, porque el disco tenemos tiempo... y por una vez hace todo [cuadernos originales y espejos]. Para mí estaba muy delicado, no estaba contento porque tenía miedo de hacer este camino con el grupo... no tenía la costumbre, el hábito de este camino. Recuerdo que estaba un poco nervioso porque no había el tiempo de... el “*feeling*”, yo pienso que estaba solo todavía... Era extraño para mí de tener una... una fuerza del grupo [MP canta muy fuerte]... estaba solo... yo no tenía la costumbre, era la primera interpretación...

CB: ¿Lo pasó mal?

PM: No tan mal pero “*inside*”... “*molto*”...

CB: Preocupado.

PM: Preocupado por la fuerza de un grupo y la “*solitude*” de un clarinete. Estaba como... es la misma preocupación que cuando una orquesta en la música clásica [MP canta una especie de *tutti* orquestal de una obra clásica], ¿sabes? Con las trompetas [MP canta trompetas muy fuerte]... había la misma impresión... yo pienso que estaba más fácil de hacer el camino.

CB: Cuando usted preparó *Domaines*, ¿qué recuerda?

MP: Como le dije a Pierre Boulez... yo quiero un Michel Portal... un músico multinacional con la impresión... como una improvisación de jazz, porque he escuchado mucha música de jazz [MP canta una melodía de jazz muy rápida y virtuosa] y ahí había esta impresión, como una fuerza que viene como una explosión. He trabajado así [MP canta una melodía muy fuerte].

CB: ¿Cómo una máquina?

MP: No, como una máquina no. Como una “*pulsión*”... si había un ritmo ternario, como una cosa, como una “*pulsión*”... no había 3-4, 5-8... no... pero para tener una base rítmica [MP canta una melodía con un ritmo muy claro]... he trabajado con el metrónomo.

CB: Muy exacto.

PM: Y no [MP canta la misma melodía pero con un ritmo menos definido], no es la misma cosa...

CB: No como un músico de jazz.

MP: No, no, no... Había un pulso para trabajar con el pulso. Después sin metrónomo [imposible de entender]. Boulez me dice: “me gusta el pulso que tienes en la libertad”, en mi cabeza. Esta es la razón de trabajar, después he olvidado todo de la “*pulsión*” porque después era un “*habitude*”.

CB: Cuando hizo los primeros ensayos y las primeras actuaciones en público... recuerde que me interesa más hablar de *Domaines* para clarinete solo...

MP: Yo no recuerdo mucho de haber tocado solo, una vez. Había la “*habitude*” con el grupo... para mí no es posible, era difícil de tocar solo...

CB: ¿Por qué?

MP: Porque estaba acostumbrado al grupo, era más interesante. Primero fue el grupo y después una vez me dijo: “tú puedes tocar *Domaines* solo”... Había la sensación de no la obra... para mí era una obra integral con grupo y por esta razón no la he tocado mucho solo. Una cosa que es muy importante en esta obra es la acústica... cuando es seca es increíble... para mí no es posible... porque, sabes, una orquesta con un “*bassoon*”, con un “*corno*” se puede... el clarinete sin reverberación... yo pienso que esto es mejor en una sala con una acústica [MP canta sonidos como si reverberasen mucho]... con resonancia. En este clarinete debe... cuando tocas con la acústica muy seca... no es bueno. La Cité de la Musique con Paul Meyer he tocado obras de compositores jóvenes, contemporáneos... por ejemplo, una obra de Jarrel... famoso... yo tengo una nota seca, no es seca con la reverberación... [MP canta un sonido muy reverberante] esto es interesante, cuando es [MP canta un sonido seco]... es terrible... no hay vida. Recuerdo una vez que Pierre Boulez tocaba [imposible de entender] y le gustaba mucho la acústica... desde hace seis meses todo ha cambiado para el espectador...

CB: Las butacas...

MP: La tapicería... y cuando Boulez viene para hacer otra obra, no recuerdo, una obra contemporánea, estaba aquí... no sabía que había una transformación de esto. Hizo un acorde simplemente: “stop...”. Dice: “¿qué ha cambiado aquí?” Y le dice el director: “las butacas”... “No, no puedo tocar aquí” [Boulez]... y no hacemos más porque estaba enamorado de la sala. Y nunca volvió a tocar allí... “*finito*”. Sabía que la reverberación era muy importante... es lo más importante, para mí.

CB: ¿En qué medida cree usted que las intenciones del compositor deben ser respetadas?

MP: Sabes, toda la música que he tocado, es de la ficción antes... Schumann, Schubert, Brahms, es ficción... no lo sé cómo se toca. Nunca me ha dicho... Mozart no está aquí: “eh, Michel, segundo movimiento mal”, “no, ese tempo es muy rápido”. Nadie... cuando un hombre está aquí en frente me dice... ¿sabes una cosa que me

ha dicho Xenakis un día?... tocaba una obra de Xenakis con un grupo de viento madera y un poco de cuerdas: “*un moment*”... había un pequeño solo más difícil para mí con mucho sonido un poco [MP canta sonidos muy agresivamente], le digo: “yo no puedo tocar porque no es en mi [imposible de entender]”... “¿ah?” [Xenakis]... “escucha”, me dice, “tú no puedes tocar porque piensas en jazz o una canción y tienes miedo de tocar porque el ridículo”, me dice: “yo he escrito esto, yo soy únicamente responsable de esto, no tú. Yo te pido de tocar... Imagina que estamos en una sala de baño, los dos, y yo te digo: Michel, abre el agua fría o caliente... y en un momento de digo ‘stop’. Esta noche... abres (me lo ha dicho el director)”... yo abro... “*e finito*”... me ha dicho... ¿sabes? Yo estaba libre... él me ha dicho esto, es el responsable de esto, no es mi... “*specttatore*”... [MP se ríe]. He tocado [imposible de entender], el público dice: “OK”. “*Now it’s OK. Because before it was...*” [“Ahora está bien. Porque antes era...”]. La música de un compositor deber ser responsabilidad del compositor.

CB: Del compositor... no del intérprete...

MP: Se puede hacer otra... pero en general cuando esta música está grabada con una “*nuace*”, ¿sabes? *Forte*, *pianissimo*... todo está escrito. Tú no puedes hacer un *piano* cuando pone *forte*... no, es una “*musique*” completamente “*finita*” y sobre Berio tú puedes hacer muchas cosas diferentes porque se aporta una cosa un poco cantante, se puede [tocar] como un Brahms [MP canta una melodía con un sentido lineal]. Puedes tomar la [más] libertad. En esta música...

CB: ¿Quiere decir con Xenakis y Boulez?

MP: Era [MP canta sonidos de manera seca y agresiva], ¿sabes? [MP se ríe]. Puedes... ¿cómo se dice? Tocar esta libertad pero hay un límite, es más difícil. Yo he tocado una pieza pequeña de Berio... se puede [tocar] como un Brahms... un poco “*appoggiatura*” [MP canta melodía suavemente]... como John Adams [MP sigue cantando]... es libre esta música... porque es *piano*... un solo *piano* para todo.

CB: ¿Y la partitura? ¿Cree que se debe respetar perfectamente lo que está escrito en la partitura?

MP: Yo pienso que para mí la improvisación es [sirve] para dar un poco de vida a una cosa... Cuando un alumno viene con Boulez a tocar [MP canta con intención de sonar aburrido]... “habla un poco” [MP al alumno]... “tú no me hablas”. Hay que hablar con la música. Yo prefiero [MP canta lo mismo pero con más sonido y más rápido]... ¿cómo se habla al público? [MP sigue cantando de la misma manera]. Si tú tocas directamente “*la partition*” [MP canta intentando sonar aburrido]... tú no hablas... en esa música, yo quiero hablar, como una persona... sin fantasía, no es *Commedia dell’arte*.

CB: ¿Y es posible?

MP: Yo pienso que es posible como una “*reponse*”, es un “*entraînement*”, una cuestión de “*response*” [MP canta una melodía]... soy libre, como una “*response*” [MP sigue cantando]... habla... no las notas... las notas... un poco hablando, con mucho respeto y no “*molto concessione*” [MP canta con mucha libertad]... tremendo.

CB: ¿Mucho respeto por la partitura?

MP: Sí, no “*molto tremendo*”, como en español: tremendísimo... de hacer “*molto*” [más] que la realidad [MP se ríe], ¿sabes?

CB: ¿Que no sea falso, no?

MP: Sí, sí... hay un respeto general.

CB: ¿A la partitura y el compositor?

MP: Sí. Por Boulez, por ejemplo, cuando tocas Donatoni, hay mucha libertad... puedes hacer una cosa... tú puedes hacer [MP canta una melodía]... la próxima vez [MP canta la misma melodía pero con algo de rubato y más lento]... y después puedes tocar [MP canta la misma melodía pero más rápido y sin rubato], porque no hay una indicación de tempo, no hay nada... hay un “*piccolo piano*” aquí y después nada. En Boulez es *piano*, *forte*... “*like that*”... un poco serial, no hablo del trabajo... Es un poco de respeto a esta cosa...

CB: O sea, es diferente Boulez que Berio, ¿no?

MP: Oh, sí, sí, sí. Con Berio me siento como un poco más lírico, más... en Boulez no... hay muchas cosas [imposible de entender], no es como... con el Rioja [MP se ríe], no, no, no. Todo está aquí, todo está aquí. Yo pienso que [es] granítico e “*intelligence*”... gran músico... “*molto*”... “*très important*”, ¿sabes? Respeto esto.

CB: En una interpretación, ¿diría usted que la creatividad de un intérprete juega un papel importante?

MP: Sí. Todas las personas, yo pienso, son diferentes, menos los imitadores, ¿sabes? El imitador de un hombre, se puede, hay muchos imitadores. Él tiene un maestro en la cabeza: “yo quiero...”, [imposible de entender] que tiene una personalidad... no es posible hacer como este hombre... y yo no pienso esta cosa, yo soy Michel Portal, Meyer [imposible de entender]. Yo pienso que únicamente los imitadores son alumnos... un hombre que, sabes, tiene cincuenta años... intérprete de su situación... es la vida. He grabado una Sonata de Brahms, era muy joven, la número uno [MP canta el principio de esta sonata]... [imposible de entender] [MP canta la melodía del tercer movimiento de esta sonata, claramente más lento de lo que habitualmente se toca]... Con el tiempo he cambiado... ahora [MP vuelve a cantar la misma melodía pero más rápido]... Cuando hice la primera grabación [MP vuelve a cantar la misma melodía pero más lento]... he escuchado...

CB: ¿Y por qué piensa ahora que está mal?

MP: Porque yo pienso que la única cosa en la vida es progresar en “*expérience*”. Yo pienso que cuando escuché la primera grabación... estaba triste... ¿cómo se dice? Sentimentalmente... mucho... un poco... ¿cómo se dice? Tímido [MP vuelve a cantar la misma melodía en un tempo lento].

CB: ¿Inseguro?

MP: Inseguro... miedo de grabar. Ahora, un micrófono... [MP vuelve a cantar la misma melodía pero en tempo más rápido], no había articulación... no articulación...

CB: ¿Como un estudiante?

MP: Sí, sí.

CB: Si un intérprete piensa que algún aspecto de una obra podría ser más satisfactorio sintiéndose más libre, ¿cree usted que puede hacerlo?

MP: Yes, yes... Because I was in [impossible to understand] and I played with the orchestra [impossible to understand], there is a cadenza, first alto [MP sings] I don't like modern music [MP sings], ¿OK? I played “*más rápido*” in my head... so the “*chef*” came and said: “but why do you play... you have all the time... it's not necessary to go...”. “I don't know, it's the first time I play this”... “you know, you played like...”. “For me it's [conductor sings the main melody much slower]... it's enough for me... and you played [conductor sings the main melody but much faster]”. I said: “[impossible to understand], you know, I try... I make more time to know what exactly I must play... more time”, you know. I have a new piece, very long, long to know what I can do... I make more time... for the beginning I made [MP sings a fast melody], and after [impossible to understand]. “*En el jazz*”... for the fast thing, when the play, for example [MP sings a very fast

jazz melody], they don't play like that in [their] head, it's not the same thing [MP sings the same melody but beating a very clear pulse], do you understand? This is the important [things], exactly how you play the Mozart [MP sings the beginning of his *Clarinet Quintet*]... four and two, four and two always... because if you play [MP sings the same but changing the tempo], the tempo changes... it's not the same.

[Traducción]

MP: Sí, sí... Porque estaba en [imposible de entender] y toqué con la orquesta [imposible de entender], hay una cadencia, primero viola [MP canta] no me gusta la música moderna [MP canta], ¿OK? Toqué más rápido en mi cabeza... así que el “chef” vino y dijo: “pero por qué tocas... tienes todo el tiempo... no es necesario ir...”. “No sé, es la primera vez que toco esto” [MP]... “sabes, lo tocaste como...”. “Para mí es [el director canta la melodía principal mucho más lento]... es suficiente para mí... y tocaste [el director canta la misma melodía pero mucho más rápido]”. Dije: “[imposible de entender], sabes, [lo] intento... tardo más tiempo para saber exactamente lo que tengo que tocar... más tiempo”, sabes. Tengo una obra nueva, muy larga, larga para saber lo que tengo que hacer... Tardo más... para el principio hice [MP canta una melodía rápida], y después [imposible de entender]. En el jazz... en la parte rápida, cuando toco, por ejemplo [MP canta una melodía de jazz muy rápida], no tocan así en la cabeza, no es lo mismo [MP canta la misma melodía pero marcando un pulso muy claro], ¿entiendes? Esto es lo importante, exactamente como tocas el Mozart [MP canta el principio de su Quinteto para clarinete y cuerdas]... cuatro y dos, cuatro y todos siempre... porque si tocas [MP canta lo mismo pero cambiando el tempo], el tempo cambia... no es lo mismo.

CB: ¿Cree usted que los intérpretes son creadores?

MP: “¡*Si! Normal*”... [Impossible to understand] about the music, you know, because sometimes you see one interpreter... enough and... you know, it's a “*création*”. I

think it's very important to be a creator for an interpreter... "*extrêmement important*".

[Traducción]

MP: ¡Sí! Normal... [imposible de entender] sobre la música, sabes, porque a veces ves un intérprete... bastante y... sabes, es una "*création*". Pienso que es muy importante ser un creador para el intérprete... "*extrêmement important*".

CB: Cuando interpreta una obra musical, como *Domaines*, por ejemplo, ¿hasta qué punto cree que es importante estar familiarizado con el lenguaje compositivo o la tradición del compositor, como Boulez, por ejemplo?

MP: Sí, sí. Escucha una obra de Boulez, cuando hace [MP canta una melodía muy rápida], "*I've not seen*", ¿cómo se dice? En la música que tocas hay muchos compartimentos... "*relations*"... como perlas... granítico [MP se ríe]. "*It's like a manner*"... "*Vif*".

[Traducción]

MP: Sí, sí. Escucha una obra de Boulez, cuando hace [MP canta una melodía muy rápida], no lo he visto, ¿cómo se dice? En la música que tocas hay muchos compartimentos... "*relations*"... como perlas... granítico [MP se ríe]. Es como una forma... "*Vif*".

CB: En la misma obra ¿introduce usted cambios de una interpretación a otra?

MP: Depende de lo que soy hoy.

CB: ¿Y es espontáneo o calculado?

MP: No sé, en español se dice duende, yo pienso esto. Alguna vez, cuando viene a tocar una cosa, yo no tengo ganas de tocar, no puedo. Si viene como un duende como los gitanos y dice: “ahora yo puedo”. Algunas veces.

CB: ¿Puede usted decir: “el próximo concierto con esta obra voy a hacer esto diferente”, lo puede calcular?

MP: Sí, sí, sí... es necesario... Cuando una cosa no viene, por ejemplo, una cosa que es un poco difícil y dices: “ay, ay, ay”... y quieres hacer más rápido... yo vengo a casa después [MP canta una melodía muy simple marcando muy estrictamente un pulso], es difícil. Únicamente Vengérov... he visto a Vengérov, cuando hace un Paganini hace [MP canta como si tocara el violín], muy fuerte [MP vuelve a cantar lo mismo]... veinte... treinta... es muy... cansado, duro... y lo hace otra vez... esta nota... [MP vuelve a cantar lo mismo]... y dice: “trabajo todavía así, y no rápido” [imposible de entender].

Einojuhani Rautavaara – compositor

Lugar: Domicilio particular

Fecha: 17 de enero de 2014

Hora: Inicio (15:15), finalización (16:30)

Entrevistador: Cristo Barrios

Transcripción y traducción (eng./esp.): Cristo Barrios

Transcripción

Cristo Barrios: Could you describe the creative process of your *Clarinet Concerto*?
How did everything start?

Einojuhani Rautavaara: It's hard to remember anything, such a long [time] ago and I've written so much music after that, but what would be typical for all of my composing, [impossible to understand], is that, at first, there must be a certain kind of atmosphere... [a] feeling. [Impossible to understand]. [The] next step, the second step, would be to find the kind of musical material which suits that atmosphere, which it will be useful, and then shortly... then, I must listen to the music which is born and follow its will, because I believe that, that every composition creates itself, and for that it's...

Sini Rautavaara: Unpredictable.

ER: Unpredictable, and it creates its own world... she is my memory [ER points out SR]. [Impossible to understand] About that atmosphere, it was the *Clarinet Concerto*... [SR talks to ER in Finnish] she said it was the sound of Stoltzman's clarinet... that's what I wanted to hear [impossible to understand], and then his performances on tape and then the clarinet, of course... a very own atmosphere, very own sound, and that sound maybe was the starting point. Quite often the

starting point is not musical, a detail [impossible to understand]. In this case it was the sound of Stoltzman. At that point... the starting point [impossible to understand] of the *Concerto*, for that this one. So, it was wonderful that he was able to come over here, so we could work together and I could hear his playing [ER talks to SR in Finnish].

CB: When he visited you, do you mean he had already some music?

SR: When he visited us he played the slow movement.

ER: Yeah, yeah... and he was enthusiastic, that was nice, delighting, of course... and I could go on.

CB: Could you describe your collaboration with Richard? Is there anything that comes to your mind? Did you ask him to play some sounds or did he played the whole second movement for you?

ER: He played the whole...

SR: Yes, yes.

ER: And I heard recordings, of course, recordings which he sent to me.

SR: If I can say... you [referring to ER] have some works for clarinet before the *Concerto* so you knew what it's good, I think.

ER: And I have so many orchestra works...

SR: Also...

CB: Did you ask Richard any questions about the instrument or about his main abilities? He said something about Benny Goodman.

SR: Yes, and maybe the low register, maybe you asked to play some sounds, low sounds... and how long phrases he can...

CB: He said something about the *chalumeau* register...

SR: Yes, I think so, yeah...

ER: And then I decided [impossible to understand] to have a... a cadenza, which was the performer's one.

CB: I can't believe you made that.

ER: That was an old habit from the Baroque and Renaissance times, that was useful, and it was him to write it.

CB: Well done!

ER: So, his personality would have much more possibilities to create itself [impossible to understand].

CB: Did you correct his cadenza? Is it exactly as it was written?

ER: No, it is exactly as it was written, yes.

CB: Very well written!

SR: I think so...

ER: And I did publish in the score... for performance... feel like... composing his own cadenza... that of... [Impossible to understand].

CB: What do you think of Richard's contribution to the *Concerto*? What can you say about his contribution to the creation of the piece?

SR: [SR talks to ER in Finnish].

ER: Oh yeah...

SR: [SR talks to ER in Finnish].

CB: Do you think he contributed to your process?

ER: Absolutely! He wanted to commission the work for me and... that I could work together with him... and I hear his playing, and questions...

SR: I think you had some questions, I can remember. You asked him: "is this possible or not?" Of course, you have something...

ER: Yeah, the highest notes.

SR: Also...

ER: I was not so secure [sure] about them. And then... then, there is something, somewhere [ER searches in the score]...

SR: Some minor details, I think...

ER: [Impossible to understand]

SR: What kind of sounds do you need [talking to ER]?

CB: He said something about multiphonics, that he was not happy about doing multiphonics... and he preferred to do double tonguing, for instance... because he was good at that...

SR: Yeah... I think that is that, yeah.

ER: Yeah... [The] beginning of [the] cadenza... using this kind of... this is typically... [ER reading the score].

CB: Yeah, the *gliss*...

ER: And then his cadenza... [the] use [of] multiphonics... he was not very fond of them...

CB: That's what he said...

SR: Yeah, I remember...

CB: Yeah, yeah... So, would you say that Stoltzman's personality is in the piece?

ER: Absolutely!

CB: Why?

ER: In the character.

CB: In the character?

SR: He is very nice and kind and... "simpatic" [friendly].

CB: Did you have that in mind... his personality? Or his way of playing?

ER: Yes, his way of playing around him and the atmosphere around him, and his playing...

SR: Yeah, sure...

CB: So, his sound, his playing and his aura...

ER: Yes, aura...

SR: It's the same for the singers, for example Jorma Hynninen, our quite famous baritone, which you [meaning ER] have many roles... important... the same.

CB: The same story...

SR: Yes, personality...

CB: Did Mr Stoltzman ask your opinion or advice regarding the interpretation of the piece? Did he phone you?

ER: [ER doesn't answer].

CB: You don't remember, it was a long time ago... Do you remember any meeting after? He mentioned... after a performance... that you listened to him on the radio and you made him come to Helsinki and you said something about the time he spent between the second and third movement, do you remember?

ER: First and second movement...

CB: That it was too long...

SR: Yeah, that he must start sooner...

CB: Yeah... after the second, between the second and third... and after that meeting you changed the beginning of the third movement, with percussion, because he needed some extra time for his lips.

SR: Oh yeah, you are right, yeah.

CB: This part was not written at the premiere.

ER: Tom-tom.

SR: Yes, you made the tom-tom, yes...

CB: He said he was a little bit surprised that you made him come to Helsinki to tell him not to stop so long after the second movement... he couldn't believe it.

SR: Did he say something about the conductor?

CB: No, why?

SR: He was maybe a big personality.

CB: Did you have the chance to listen to Richard more than once... playing live this *Concerto*? Only once?

SR: [SR talks to ER in Finnish]. I'm no sure... or the recording of the piece, many times, that's why...

ER: Yes, and the recording...

CB: Do you remember how his recording is? Do you remember whether after the recording, after you listen to the recording... did you say something to him about the recording?

SR: I think we were at the recording session and of course they had discussions during the recording session.

CB: I see. To what extent do you think the composer's intentions (in relation to the performer's freedom) should be respected?

ER: Now, of course, there [might] be case [-s] where the tempo... especially when it comes to the rehearsal... and yet... tempo which is much faster [than] I thought... and then of course I've changed it, that's happened many times. Once I did, a choral conductor who conducted a piece...

SR: *Magnificat*.

ER: Yeah, *Magnificat*. One movements of it...

SR: It was two times faster...

ER: Faster, yeah.

SR: ...than he had thought and you haven't...

ER: But they had the metronome marking, only, and still it was much, much, much faster. So, I said: "did you see the metronome marking?" And he said: "yes, but it says *circa*".

SR: But anyway, he [was] quite satisfied by the tempo...

ER: It was so different that I said: "it's another piece [impossible to understand]. It is the only slow movement in *Magnificat* and if you make that like too fast, there is no...".

SR: And some conductors, they love slow tempi. For example, Mikko Franck, conductor Mikko Franck, he loves very slow tempi... Laura Mikkola wanted to play faster ones... many, many piano pieces, but I think you [meaning ER] are quite flexible.

ER: I'm quite flexible [impossible to understand].

SR: So you can give freedom to performers, also...

ER: Of course, his personality is important [impossible to understand]. On the other hand, once you have written the music, the notes and tempo [impossible to understand], you have the notes and most of that... OK... for me... I believe it's important for the performer to have this freedom, to make him feel at home with the piece, otherwise there will be distance.

CB: While generating the performance, do you think the creativity of a performer plays an important role?

ER: Yes, I'm only happy if he finds personal ways to create something, something of his own, so yes, yes... what would be an example of this? I don't know...

CB: If a performer thinks that an aspect of a piece will be more satisfying (more successful or aesthetically better) by departing from the score, can he or she do that? What cases? Is there any limit?

ER: [Impossible to understand]... doing different things, mostly... I think it's quite welcome and shows that he has, really, coming deeply to this music, and feels [it] to [in] his own personality, that's possible, always. After all, the way the notation, tempi and everything is in the score... there's very little freedom [impossible to understand]... and if some freedom is found, to be used... I'm always happy, I think it shows that the performer really feels into it as part of their own personality.

SR: The question is also... this inner logic of the performers, how their idea of the piece...

ER: I don't remember [any] case where, perform...

CB: Imagine that Richard found a passage where he feels that the articulation might be sharper or not so much... do you think he could even change some slurs or *staccati*? Do you think that could be a limit?

ER: Yeah, if... This idea is...

SR: Acceptable, somehow...

ER: Yeah... logical.

SR: And you have some examples. Do you remember a singer... Matti Piipponen, who made a role in your opera *Thomas*. He's [a] tenor and he changed some words because... you have written... Piipponen told it's too difficult, these words, to sing in the high notes, so we changed the words in the high notes because it was easier for him to sing. I think it's a very good example.

CB: How about dynamics, for example? If Richard thought that, in performance, maybe in a big chord, your *forte* marking is not enough... do you think that's acceptable?

ER: Yes, depending [on] that [whether] it feels logical.

SR: Of course, I can give an example: you also changed your dynamic markings all the time when we are in different halls.

CB: Really?

ER: Yeah.

SR: And maybe he's listening to the performer, to the orchestra and the soloist and you can't hear anything about the soloist, so: "take *forte*", the air... so, it depends on the situation all the time.

CB: But do you mean he changed the score after performances?

SR: Yes.

CB: Was it because [of] the performers?

SR: It depends on the performer and the halls.

CB: OK... When interpreting a piece of music, in this case *Clarinet Concerto*, is it important that the performer knows your compositional language and your compositional tradition?

SR: I think I have a very good answer, may I answer, I think you [will] agree me... I think it's very important to know the composer's style and language. If you compare your Eighth Symphony [SR talks to ER in Finnish] in Philadelphia or in Helsinki [impossible to understand], so, it differs very, very much and you can guess which orchestra [he] prefers.

ER: Yeah, it happens...

SR: Let's say at the Helsinki Philharmonic Orchestra they know him and his style, so it's like night and day.

ER: I feel in Philadelphia that they don't understand it.

SR: But the language and the style, the soul... it's so [SR speaks in Finnish].

ER: Strange.

SR: Strange!

ER: But it's amazing that maybe half of the performances of my music happens in America and conductors who I don't know [impossible to understand], and still they have contacted.

SR: But maybe they can understand the music in a different way, and they can like the music in their different way, but here, if you think how Finnish play the Sibelius and how the other orchestras in the world plays it... so, I think they are different, but who says which is the best one... [the] best way?

CB: He could say...

SR: Yeah...

ER: Of course.

CB: Do you think it was important for Richard to know you and to meet you in order to perform your piece? Was it relevant?

ER: Absolutely!

SR: Yes, can I say something? I think he was a little bit afraid about Einojuhani...

CB: He said so.

SR: Ah! Because he [Rautavaara] looked very dark, and then he was very dark and his eyes are very... burning eyes. But when he met Einojuhani I think he realised he is [a] very sweet and kind person.

CB: He changed his mind.

SR: Yes.

CB: This is something very personal but I hear a lot of Richard in this *Concerto*, especially about being American, is that possible? Meaning the sounds of America, like Copland, for instance, are in here?

SR: It's quite a thing...

CB: Because you actually studied in the Juilliard, right?

ER: Do you mean that... the performer [impossible to understand], somehow [impossible to understand] in the performance [impossible to understand] from his culture and personally American?

CB: Yes.

ER: He cannot play so differently [impossible to understand]. Of course, when you hear some performances of Sibelius, which clearly... performance can be entirely strange so you really get the idea... but this is about... and this would happen in the performance of [my] Eighth Symphony in America.

CB: How do you see these differences between performances, for instance the Eighth Symphony, do you like when you hear an American orchestra playing your music? Does it disturb you? Do you like that it's actually different?

ER: Sometimes it's clearly different and then it [is] mostly... the music is lost in character, mostly that... if it's different, but there are cases when the same music can be given a different shaping, a different character and still is... *Cantus Articulus*, which is the most performed [of my pieces] in the world.

SR: [SR talks to ER in Finnish]... but you haven't heard so many foreign conductors to conduct for example *Cantus Articus*... you must listen to...

CB: Have you been surprised about the performance of any of your pieces because it was not what you were expecting, even though you thought it was amazing?

ER: Even though... buf...

SR: It's a difficult question. I think it depends on the conductors and the performers, it's so individual, so maybe you cannot say... in so [such a] large scale...

CB: There are cases...

ER: Yeah...

CB: Can you remember, in any performance, that you saw him saying: "wow! This is not what I was expecting..."

SR: Mikko Franck is marvellous.

ER: Yeah...

SR: Just marvellous... almost every performances in opera, symphony, concerts... he knows your style and he loves your music, so you can hear it.

ER: He is going to do my Eighth Symphony in Paris, now... in May.

SR: And the *Violin Concerto*, also.

ER: And [the] *Violin Concerto*...

SR: And, in fact, there is quite a new recording... *Missa a cappella*, and this Latvian chorus made... [a] marvellous [performance]...

ER: [A] marvellous [performance]...

SR: But they have the purity of the voice, [they] are just perfect, and the phrasing and [the] “tempis”... so, it’s just marvellous. I listened to it every night.

CB: Is it marvellous because they were very strict with the score?

SR: Of course, yes, and those chords are pure so, yeah...

ER: But yet, still it does not feel like being...

SR: Too cold.

CB: Reading the music...

ER: Yeah...

SR: So, you have [a] live [performance] in it, also...

ER: Ohhh... yeah...

CB: What do you mean by “live”? I’m very interested in this.

SR: You understand the language... what kind of language do you have, Einojuhani? They understand the meaning [SR talks to ER in Finnish]... the syntax.

ER: Yeah, the syntax...

SR: In your music, I think the performer and the conductor... he must have emotions, for your music, if they are too sterile or too cold or if they don't have those emotions, but not too much... the balance...

ER: One example is that... Lorca... *Canción de nuestro tiempo*... was a large choral piece, and it was...

SR: In Japan. Tokyo, at the first performance.

ER: Tokyo, a Japanese school, even...

SR: Yeah, they made the commission.

ER: And, when I heard that performance... they didn't understand anything...

CB: They didn't understand... why?

ER: They sang the notes as they were... and [they sang] dynamics as they were. Tempo was right, but they didn't understand anything.

SR: The culture, and distance, maybe [it] was too large...

CB: That's a good example.

ER: That's a good example...

CB: What do you remember about Richard? About his personality or any moment...

SR: That he started to dance...

CB: He started to dance? What's that?

SR: Because he was very enthusiastic of [about] the second movement, the slow movement... and then he gave you a big hug.

ER: ...and when the last movement was performed, it was completed... then he started teaching me, what is it? The Japanese... [ER talks to SR in Finnish]... Tai Chi!

SR: Yes, he tried to teach Tai Chi for [to] Einojuhani after the third movement. This is... I must tell you that Mr [impossible to understand], he is a journalist, in Helsinki Sanomat, which is the biggest newspaper here... and he is going to... he has almost completed the biography of Einojuhani and now [it] is going to be published in Finnish, in April this year, but originally he has written it in English and there are some pages in English about this *Clarinet Concerto* and can give you [impossible to understand] address, the telephone number or e-mail, so you can ask him if he can give you some details, but we can't give you his paper [book] because... maybe he can give you a copy... he has copyright, you can ask him and... if he can...

CB: Thank you, thank you... I was looking actually, many places...

SR: Sorry, we didn't answer your question about this Mariana Wirtanen, you asked [about] some book or article you haven't...

CB: Oh yeah, I never had the chance to find it...

SR: I think it's a big book.

CB: Ahhh.

SR: Yes, I have a copy so that's why we couldn't scan for you, because it's an old book.

CB: I thought it was an article...

SR: I can [SR leaves the room to search for the book].

CB: Thank you, thank you... Do you remember if you went to the premiere of this piece in Washington?

ER: You mean the *Clarinet Concerto*?

CB: The *Clarinet Concerto*, were you there?

ER: No. Now [impossible to understand]... all travelling... no travelling.

CB: No travelling at all.

SR: Did you mean this book?

CB: Yeah.

SR: I can give you the copy [SR leaves the room to find the copy]

CB: I've been analysing the first scales... the first sounds, [and] I got these scales. I've noticed that you use a lot the combination of semitone and tones and thirds, very often, is that...

ER: That's typical. They are called symmetric scales, and especially two kinds, one with a whole tone/half tone/whole tone/half tone, and the other one two whole tones/two half tones and so on. In here, it was the scale C, D, E, two whole tones [ER shows in the score], then from E to F and F sharp, two half tones, then F sharp, G sharp and A sharp, two whole tones, then again, A sharp, B and C, two half tones. So, these are very typical for my... I was always very fond of symmetry. Already in the 1950s, when I was still in the Academy studying, I wrote three preludes [impossible to understand], they are published even, and there are use... symmetrical chords. And it's been with me... the sympathy for

symmetry has been with me [impossible to understand]... I use it very much, I don't know why...

CB: Well, it's in all your music, of your neo-romantic period, your real voice...

ER: Yeah! [Impossible to understand]

CB: Is this inspired on something or is it something theoretical or is it something that you invented yourself?

ER: I invented it myself, there are so many things I invented myself and then [I] used them [in] my very first pieces. Then, I went to study [to the] Juilliard School of Music, and my teacher was Vincent Persichetti, and he wrote this book, *Twentieth Century Harmony*, and there are so... exactly [the] ideas I invented.

SR: Here. I'm not sure if the address is still valid but you can ask there...

CB: Kari Kriikku told me that you have a piece for clarinet and piano, is that right?

SR: *Octetto... Nonetto...* [SR leaves the room].

CB: Because I would love to play it, actually.

ER: I've written so much...

CB: You've made a great contribution to the world.

ER: I have the notion that very few really... good composers... have small output ... Bach, Beethoven, Chopin and Stravinsky, they have a very large output. Of course, that's necessary, because the composers must be fanatic... compose all the time... [Impossible to understand]... and I'm still composing.

CB: Really?

ER: Yes.

CB: Can I ask you? What are you composing now?

ER: I've just finished a piece for [a] contest, a piano contest in Hong Kong and now I'm completing a suite [impossible to understand] for solo violin and chamber orchestra... *Lost landscapes*, it's called... [Impossible to understand]... and then I am planning the next one, which will be a series of choral songs, eleven different writers in three or four different languages... that's going to take time to... to finish because I don't have so much time anymore, really, and I have to write a lot [and] I cannot use it much for composing as I want.

CB: How about your serialistic period, did you ever meet composers like Pierre Boulez or Karlheinz Stockhausen?

ER: Not those but I made a short visit to Darmstadt, and I think I heard Stockhausen, but...

SR: [She appears in the room with a copy of *Sonetto* for clarinet and piano by ER].

CB: Is it true? *Sonetto*.

ER: *Sonetto*...

CB: When did you write this? op. 53... for A clarinet... it doesn't say... So you went to Darmstadt?

ER: A very short visit, coming back from my studies in... how is it called?... [impossible to understand]... a teacher called Wladimir Vogel, who was not very famous but he was known as a teacher of dodecaphony but he was a composer

who wrote large works. Coming from the school, I stayed in Darmstadt, and that was two days... and then I went to...

CB: But you didn't meet Luigi Nono or Stockhausen or...

ER: I never met, no. Stockhausen, I heard him, a lecture, in Darmstadt. But... and then it was, of course, [impossible to understand], then I heard him in a lecture...

CB: How about Copland?

ER: Copland, I worked with him. I was two times in Tanglewood and the second summer, one of my teachers was Copland.

CB: Do you admire him? His music? Was he an example for you?

ER: Copland?

CB: Yes.

ER: Well, I don't think he took it very seriously, Tanglewood, it was summer, summertime [impossible to understand]. At least he let everybody to do what they wanted [impossible to understand]... He gave a very good advice to me, he said once: "I give you an advice", he said: "always, when you have completed a piece, check the base line", and then he said: "this was an advice given to me by my teacher in Paris, Nadia Boulanger, and Nadia Boulanger got that advice from her teacher, who was...".

SR: Fauré.

ER: "Fauré, yeah... and Fauré got it from his teacher, who is [was] Saint-Saëns, and Saint-Saëns got it from Liszt, and now I give it to you".

CB: Did you ever give this advice to any of your students?

SR: I think you told it to Magnus, Magnus Lindberg.

CB: Do you have a favourite performer?

ER: In vocal music, my favourite is Jorma Hynninen, it's always been... he has done all the main roles in my operas, most of them, and then of course conductors, as I said, Mikko Franck.

SR: I think we have quite many good conductors here...

CB: How about this singer, can you tell me more about him?

SR: He has played so many roles in your operas... *Thomas* and *Vincent*...

ER: He said to me once, after some performance, [he] said: "look at me, who am I like? Which artist?" I don't know... he said: "don't I look like Vincent van Gogh"... OK, yes, yes... "OK, you should write an opera about him", and I did it.

SR: That's how... it's his idea... what was... the second time?

ER: Yeah, we met after, he wanted to be [impossible to understand].

SR: Now he has [is] retired, he is seventy years old but he had a marvellous voice.

CB: Is it only his voice what you liked about him?

SR: Also the character.

ER: Yeah, ohhh! Yeah, yeah... He was the right person for my operas.

SR: And also for *Vincent* because he was also a painter himself.

CB: I read that you paint, is that true?

SR: Not anymore.

ER: Not anymore.

SR: It's an urban legend.

CB: I read in this book that you got inspired by a painter, about the process of how you compose, someone you met on the beach...

ER: On the beach in America, I don't know... [ER talks to SR in Finnish]... Pekka [ER's biographer], he is exaggerating, but in fact I... yeah... I met on this shore, I was visiting them, some people I know, on the Eastern shore, close to New York. There, on the beach, was a guy painting, and he had a wooden leg. I sat the whole time following him: "do I disturb you if I look at?" And he said: "no, go ahead" Somehow that made an impression on me, very much, I don't know how.

CB: I have the impression that very little things through your life changed a lot... very small things and all of a sudden you are a different person or you compose in a different way, that's very romantic in a way.

ER: Ohhh.

CB: I understand this *cliché* can be irritating but, do you consider yourself a romantic composer?

ER: I don't mind. I am myself, as much as possible [impossible to understand]. When you are young you are looking for yourself, trying to find your essence, your personality, and it takes time, but after realising that dodecaphony and serialism were not my way, it was not for me, doing things like this and that... idea... After that, I think I found my personality, like the Seventh Symphony, so...

CB: When you hear your Second Symphony or your Second String Quartet, what do you think?

ER: Second String Quartet is a good example because it is a dodecaphonic piece, you notice [this] very easily. It's chromatic, of course, but it's, in fact, using twelve tones. It took a lot of time for me to write that piece, I started in Köln and I finished it in Finland. That's my favourite quartet of the four I've written... and I think it is very closed up [impossible to understand], I knew it was a good piece.

SR: So, you don't shame [are not ashamed of] your different styles, and...

ER: And it was important to... a young composer must learn everything, really learn, all techniques and styles and then to decide what belongs to you or that not belongs to you... and after that, not to obey anything or anybody anymore, that is two advices: to learn everything... not to obey.

CR: Was it in Köln where you started using electronics in your music?

ER: I needed to know what it was, I had to compose it... synthesisers... but now I'm not to... using, for instance, synthesisers is very complicated. They are always, every year [there is] a new machine [impossible to understand]... it's always a problem. Also, in [my] Sixth Symphony I have it, same... [Impossible to understand]. It's very "impractical", very "impractical". But now, they... somebody found four pieces for tape music which I've done in the laboratory at the Sibelius Academy, [impossible to understand]. So, why not...

CB: ¿Do you know Lachenmann?

ER: I not [never] met him... but I know him.

CB: Could you tell me what you think about his music?

ER: I've heard very little of his music. He has the same publisher... [Impossible to understand].

Richard Stoltzman – clarinetista

Lugar: conversación telefónica

Fecha: 15 de enero de 2014

Hora: inicio (0:38 am), finalización (02:00 am).

Entrevistador: Cristo Barrios

Transcripción y traducción (eng./esp.): Cristo Barrios

Transcripción

Cristo Barrios: Well understood that you are not the creator of this piece, could you describe the creative process of *Clarinet Concerto*?

Richard Stoltzman: Well, of course that's totally up to the composer... but in this chase I think the piece would not have been written if there... was not... [an] initial approach from I and to [impossible to understand]... if Rautavaara would consider writing a *concerto*, so prior to that... at a... talk... really, I mean... if you are talking about how the piece get to be written, which is a different thing from how is to be read it, I think how the piece got to be written is important, also, and that came from conversations that my manager, Frank Solomon, and with an interested [impossible to understand], his name is...

Cristo Barrios: I know who you mean, he is a lawyer, right?

RS: Yeah, his name is Lieberman.¹

CB: Yeah, you are right.

¹ Richard Stoltzman habla de Tamar Lieberman, hermana de Theodore H. Friedman, famoso abogado americano. Juntos encargaron el Concierto para clarinete y orquesta de Rautavaara. A quien Richard Stoltzman se refiere, de hecho, es Theodore H. Friedman, que es como aparece en la sección 2.3 de esta tesis.

RS: But anyway, he is an amateur clarinettist, and he wanted... he heard on the radio some part of a piece by Stravinsky. At the end of the piece the announcer said: “this is a piece in memory of...”. And he suddenly thought: “oh, that’s very interesting that music has this possibility of being in the memory of someone”. So, he spoke about this with my manager: “would it be possible to have something created which it’d be in the memory of someone?” It’s really... [it] still depends on the composer and what the composer wants to do... the composer has this ultimate decision about whether they are going to create or not.

I had listened to probably... I’d say... about 30 or 35 composers, living composers, to make a decision about who I would ask. One of the crucial things was having the money to be able to pay for a composition. This was by, of course, a man [impossible to understand] and his sister willing us to finance the creation of the piece, that [was] kind of [how everything] started.

My talking to Rautavaara was after I listened to many different composers and their pieces [impossible to understand] and I made a decision that this man was the one that I wanted to approach first, primarily on the bases of his compositions which I heard, *concertos*, his *Violin Concerto*, and that included voice, because I wanted to find a composer that welcomed the voice as a part of the music made it... made music that was “singable”, made music that had a melodic mind.

So, we made contact with Rautavaara and asked him if he would be interested in. He first said: “well, we can have a meeting when I’m in New York”, because he was having actually his Seventh Symphony being performed (it might have being a premiere) by the Philadelphia Orchestra at Carnegie Hall. I went to meet him after the concert and I went to his hotel room, that’s where it was, and: “would he be interested?” He said, in theory he would be interested in creating a *concerto*. First of all he said: “I’d just say that I’ve never written a clarinet *concerto*”, and “I’m really not so sure that I have the interest... the passion for the clarinet”, “I need to have a...”, basically what he said: “I need to hear you play to get the feeling about whether is your sound and your playing and the clarinet itself entreat me enough to devote myself to a whole *concerto* for clarinet”. So, I though he meant to play at that moment and I was about to get my clarinet out and when

he said: “no, no, we can’t do this now but come to my home”. So, I said: “fine”. But then, of course, you know, it is in Helsinki, it’s not as easy as just go to his home. After about less than half a year I managed to arrange something right as I was having concerts in Europe and I took a flight trip to his home [impossible to understand]. That is sort of the whole story of how we began to connect.

CB: ¿Do you consider that in *Clarinet Concerto* Mr Rautavaara’s creative process was open to collaborating with you or not open to collaborating with you?

RS: Well, there again, it was completely up to the creator, to the composer, whether he wanted to... some composers that I worked with has said, you know, they write the piece and then... I can try it out and so on, and if there is something that either is unplayable or something specific, they will consider changing. Other composers welcome input during the process, and there are other composer who do actually prefer having a specific [impossible to understand] of the piece in terms of length... but the basic thing of composers way of writing music... you can’t ask a composer: “could you write something that is pretty”, or “can you write something that is technically complicated”, or “can you write something that is approachable to the common men”. You can’t just ask a composer, they write... if you want them to write, they are going to write from their heart and they are going to write in their most instinctual and brave way, that’s why you approach them.

In this case, we said that... and... he was a very forbidding man, [impossible to understand], and someone [impossible to understand] in his eyes, a little bit... he look into you right away, so it’s a little scary, so really is... I learnt later that Sibelius had kind of [impossible to understand] to him as his successor to him and as the guardian of Finnish music. He is hugely respected, he’s written up many operas and everything... so he’s a monumental person, [impossible to understand], [a] statue and an intellect to come to, but and interesting kind of thing was that... Before going into his living room he had me take off my shoes and this was a little bit like a Japanese thing where you don’t bring your upside shoes and instead you put on slippers. It was something about... All that was, sitting to talk about the music, but he had slippers on and I had slippers on and, it

sort of made me relax a little bit and made me less intimidated by him, and then his own comments to me were very inviting: “I don’t really know much, but my favourite clarinettist is Benny Goodman”. OK, so I knew I had a way of connecting with him because he’d mentioned a person that I, of course, had as kind of a model when I was growing up, and had met and then he’s being kind of a supporter, he came to my first Carnegie Hall concert and I played with him at his home, so I felt comfortable talking to Rautavaara about this great clarinet player. And he also asked me what I like in *concertos*, what kind of *concertos* that I like. I mentioned that were for me for ever and ever the Mozart and then the Copland *concertos*, [they] were the concertos that really had influenced in my professional life, I’ve played it, many, many, many times [impossible to understand]. I also mentioned to him something that my mother always loved that *Concerto* [Copland] because she thought that piece was for harp, and I would say to my mother: “well it’s for clarinet”, but she would always say: “no, I just love the harp in it”. So, when I play the piece, I always think about it: “what an aspect for her, this idea of the harp in the piece”. Then we talked about Benny Goodman, he’d mentioned, Rautavaara had mentioned [impossible de entender] playing with any so much Lionel Hampton on the “vibes” [vibraphones].

So, to jump forward about a year and a half, when I was... he wrote a piece with a piano reduction. So, I had not heard anything about the orchestration so I went to, actually, the week before the world premiere, and listened to the National Symphony rehearsing and, to much of my... sort of... joy and surprise, there were very prominent parts for the harp and for the vibraphone, and I thought: “[impossible to understand]... when he started creating the piece he must has had a little bit this remembrance of our talk about Benny Goodman and of my mother”, and it was a very nice personal contact for me, nobody else would’ve thought about it. I realised this was a lovely start to our relationship... but he did ask me fairly early on, before I even started to play for him, about the possibility of my playing clarinet and bass clarinet. He wanted a sound of the bass clarinet, he knew that sound and enjoyed it, and so he asked about this, if I would consider playing a *concerto* that was written for both instruments [impossible to understand]. I didn’t want to say no to anything because I was very much excited

that he was going to kind of, like he was actually... intending to create a piece but I did hesitate about bass clarinet, I thought: “I don’t know, I’m not really so professional on it, I played Schönberg *Pierrot Lunaire* at one point...”. So, I said: “well...”. I sounded hesitant and he said: “don’t worry, never mind”. So, we let it go at that. And then, again forward, about a year and a half to win the orchestration for the first time, and there was this big bass clarinet solo in the orchestra, I said: “Ah! You got this clarinet solo anyway, whether I did it or not”, and he had written a special, sort of towards the end of the first movement... a duet for the clarinet and the bass clarinet... This was his way of achieving what he wanted, which was the sound of the bass clarinet, without pushing me into doing something that I wasn’t so confident about, so that was another nice little sort of insight, a message [impossible to understand] that I was sharing the orchestration. Anyway, speaking about this first movement, this was a... it’s something very important and, he had started to think about it before we met, so...

CB: ¿Did you meet with him for a week or so?

RS: I stayed for a week and I met with him two times for... two afternoons. The first time was talking. After I talked, and we talked for a while, he excused himself to go upstairs, where he’d said that’s where he composed, and he was working on something else. I was staying in a hotel room which didn’t allow practicing, so I asked him and his wife: “would it be possible for me to practice in the downstairs area? Because I don’t have any place to practice and I got this other stuff to do when I leave, in London”. To much of my relieve he said: “no, no, it’s OK”. I remember he said: “you know, if I can hear your sound I’d be opening the window to listen to the birds”. It’s a lovely and very gracious way of him allowing me to practice and also to just give a little insight into what his ideas, how they came and what his ear was [impossible to understand] to... So, anyway, I went to practice, and then... he’d written a little bit for me, as a sort of first draft of what the first movement would be. I played through some of that, in practice. Well, he heard that, a little bit, in the back of his head, and when I came for the next meeting he had ripped up the first movement and destroyed it and he’d started

over again, and I was in a kind of a terror because there actually was a deadline for the piece to be written and I thought we were at a pretty good place... that he had, kind of, the main ingredients for the first movement and also the second movement, which he had [impossible to understand] but he had it in his house, so this was very dismay, but the fact was that... in the end it was great, because he said: “I listened a little bit to your sound from upstairs. I don’t like the way I project the clarinet and I want to write this all over again, thinking more about your sound”. And so, that’s how it is, the first movement was really completely re-written, I still... somewhere... I got the first...

[At this point, the conversation was interrupted for some minutes because of a technical problem].

CB: Do you remember if, in that meeting, you suggested any ideas to Rautavaara?

RS: I was very hesitant to influence him. However, when... his wife was a singer, her name was... anyway, she listened but didn’t speak very much and made a lovely lunch and everything. When I played a little bit for him again, after lunch, I remember she mentioned something, just in the kind of abstract way, to me and to Rautavaara: “Don’t you enjoy the *chalumeau* of the clarinet?” She knew that word for the lower register. I said: “oh yes, it’s a beautiful part of the instrument”. I thought: “[what] an odd comment”... and nothing happened after that, we just went on. And when I received the second draft of the *Concerto*, of the first movement specially, I realised that he’d written... changed, some of the octaves to put the clarinet in the *chalumeau* register, in the lower register...

CB: Really?

RS: ...and I mentioned to him, I said: “I see that you have changed some of the registers”, and he just said: “I just thought something might be appealing about that end”. And then he mentioned to me: “you see, my wife is my muse”... “Ahhhh, OK...” [Stoltzman]... So, that was kind of an interesting aspect, that she

didn't tell him anything but, talking to me, I think she was just a little bit hinting that perhaps too much of the high clarinet would maybe be not as pleasing to her as she heard the *chalumeau*... and so that...

I think the only thing that I said to him, besides: "Oh, this is beautiful, this is great, I love it, and I'm so excited". I think there were several things, now that I think about, one was... I remember, this was later on, he'd sent me a more finished part... this [was] just the first and second movement, the third movement he waited to write [that one] for a later date. Apart, he was, I think, pretty much overwhelmed with so many projects he had to do. But also, he was, and I think rightfully, concerned that the money for the project would really all be there, that something that sometimes we might think of, sort of crash or, you know, that's not a great intuition. A great creative process but, creative process has to be... I mean, people have to live, and people have to stay alive and he, you know. At that time, I don't know how old he was, he was probably seventy or something, but he had enough experiences in life to know that yes, he can create something beautiful but he needs some kind of reassurance that that creation is going to be respected and it's going to be paid for and so, he didn't write the third movement until it was clear that the money was really coming, so... But anyway, I was in another...

I remember I was in Hong Kong, playing through the first and second movement, in my hotel room, and it just, sort of [impossible to understand] that there's no... cadenza, I was hoping for a cadenza, but I didn't say anything to him about that because I thought maybe he would come up with something, so I called him and said: "you know, everything is great, I love it! I was wondering about, do you have any thoughts about maybe a little cadenza at some place in the movement, the first movement, maybe?" He thought about over the phone and said: "Well, I'll tell you, you know... why don't you write a cadenza".

CB: Really?!

RS: I thought he was kidding! I'm not a composer... He said: "you write your cadenza and send it to me and I decide, you know, whether it's something that would work, and if it does, then it'll be the cadenza", and he said: "I know the place

where I would put it in, it's where there's a dying down of the energy in the orchestra and before the clarinet and the bass clarinet move together, that's a space I could imagine a cadenza, but you write it". So, I was not [impossible to understand] about that. But, in the end it was a great, very wise, suggestion on his part and also a challenge on his part.

CB: So, is it really your cadenza?

RS: Yes. "How could I do a cadenza?" I started to think. "What would I do...". So, it made me go to the music, to the piano reduction that I had and to the clarinet part, to the *tuttis* of the orchestra to look at it [impossible to understand] and think: "well, it's got to be based, it has to be based on ideas that he's presented in the first movement", so I took some certain interval content and I played around with them. Then, I realised something that is sort of... if, I mean, this is a little bit [impossible to understand], sort of, embarrassing but [impossible to understand]: "I'm gonna to write a cadenza, I'm gonna to write something that it's easy for me, I don't want to be playing something that's terribly difficult just to show that I can play something terribly difficult. I mean, as long as I'm getting the freedom to write something, I'm going to write something that's really perfectly suited to me and right down my alley, and you know, if he doesn't like that's fine, but then, you know, I'm sort of... free, he's given me this freedom to be creative in the middle of the piece, so... I just... I did it... made me by... improvising on the intervals and on some of the techniques that were easy for me to do on the clarinet, I mean, techniques, technical, sort of things... that I find easy to do on the clarinet. But still, [impossible to understand], I didn't want to try to play...

I remember him asking me about what... he said: "what do you think about the advanced techniques of the clarinet". I didn't know exactly what he meant, but he said: "you know, things like multiphonics", he was talking about, really, multiphonics. You know, I said: "well, it's sort of amazing but honestly...". I tried again, to just sort of, like with the bass clarinet... "well, it's something I'm not so great at...". And then, to my relieve he said: "well, that's great because I don't like them". I was surprised that he would say that because

he's written them. And I told him, I said: "But, I have a CD [impossible to understand], you know, you did some work and I can hear the multiphonics and the kind of... what they call extended techniques", and he said: "yes, that's true, and when I listen back to the music that I've written over the past thirty or forty years, that's the only music that sounds aided". I thought: "Oh my God! You are right!"

CB: Lucky you.

RS: A little area where he tried, he had experiments at that and then he went on and said: "I had enough of that. I'm just going to write my music". And so, that was a... I had a [impossible to understand] relieve there... Anyway, I went on with the cadenza. I could do chromatic scales, double tongue was easy for me to do, so I stuck that in there and some other sounds that I've been doing with... you know, and I notated them all and then basically moved them around, to try to form a sequence of ideas that would lead to eventually to the... that [impossible to understand], that he was talking about, where linked up with the bass clarinet. You know, I sent it to him, with a sort of trepidation, and he said: "that's fine, you know, that's your cadenza, and you are playing the piece". I thought: "actually, this is sort of an old thing, that people did, in Mozart's time, even". Mozart was famous for making up his cadenzas, and sometimes writing them down, sometimes not.

CB: Didn't he change anything of your cadenza?

RS: I don't think so, no, he let it go.

CB: You are an impressive composer, then.

RS: No, no, no, that's what I'm saying, I'm not a composer at all, I told him that... but I am a clarinet player, so, I think that... What I got out of that was more thinking about the music that had been composed, what was it made of, what were the

contents, the intervallic contents, the themes. It gave me a lot of... more appreciation for the art of composition and made me realise that I'm not going to make up anything, I'm going to steal from what's already there. So, that's a little aside story, but in general, I didn't tell him to do anything, specially the second movement, which was... it brought tears to my eyes when I played it with him, because I... this is sort of, [it] was my dream, [impossible to understand], when anyone creates something for you that is going to be a lyric for me, lyric, long lined, kind of... [Impossible to understand], searching, a sonorous melody that stays through the chords of a piece. That was exact... I couldn't have asked for anything more suitable to the beauty of the clarinet, and the prime example is the Adagio of the Mozart *Concerto*... and finding something in 2001, [that] would have that theme, beautiful, slow, eloquent... so it was just a great treasure for me.

And of course, here again, Rautavaara played a little bit the piano accompaniment, or the piano... the reduction of the orchestra, but he had made up what the orchestra was going to sound like. He apologised because his piano playing was not anything to be proud of. He played through some of the chords. It was a little bit... I was thinking: "Oh God!"

Then, another try, when I flash forward to the National Orchestra rehearsals, with the orchestra, and hearing the sounds of chords and the string writing for the second movement, as it started through, and I could... I wasn't on stage but I could hear my clarinet line over that and realising: "this is going to be sublime", as it did turn up to be.

There were a couple of things that I did ask him after I played the piece quite a few times. One of them was at the beginning of the third movement. He had written... and asked me about, he kind of, wanted something more sparkly, something that would be a little more, just... I don't know if it's sparkly but... something pointed in everything, and I told him: "well, you have all these triplets [impossible to understand], [RS sing triplets], I said: "what about if I articulate it?" And he said: "you can do that?" And I said: "well, [up] to a point, yes I could, you know". And so, I just played the same line through with the articulation, and he said: "That's it! I want that more alive kind of thing, it's too... was too fluid

before”. I said: “OK”. So, I didn’t really tell him anything but it was something that he decided, once he heard that, it was appropriate.

But really, I think one sort of [impossible to understand] for me, change was, he... when I played this with the BBC in London, it was broadcast and Rautavaara was not well enough to go to any of the performances that I did away from Finland, but he heard that performance over the radio and when I arrived, because I think that was the next stop, after London was Helsinki, I think I was gonna play [impossible to understand]. I arrived to Helsinki and called him: “I’m here and I’m so excited playing this piece for you and everything, bla, bla, bla...”. And he said: “I want you to come over”, so I did, but he presses this... “I want you come over... I heard your playing on the radio and I want you talk to you about something”, and it made me very nervous.

CB: Oh, my God... He asked you to go there just to tell you something?

RS: Yeah, on the phone... So, I brought the score and everything and so, he said: “You know, it’s very nice, I like it, you play nice, bla, bla, bla... but... why did you leave so much space between the end of second movement and the beginning of the third? I wanted to be, you know, *attacca!*”

CB: No way!

RS: And I said: “here is the thing, when I was through with the second movement my mouth was so sore that I had to skip the blood back”. He started... his eyes opened wide, he didn’t expected that answer, and I said: “my lips were so sore that I had to get the blood back into my lips to go on”, and he said: “Oh, I see... well, what can we do about this?” We were going to have lunch [impossible to understand], waiting for his wife to have lunch and... I decided to be very bold. I thought about this before but I never thought I was going to bring it up with him, but I said: “what it be like, you know, you are talking about Benny Goodman, how you love Benny Goodman and his drummer, Gene Krupa”, and he said: “oh,

yeah”. I said: what about a drum solo before I start the first line in the third movement?”

CB: That’s why...

RS: He looked at me with very strange eyes. “Not exactly a drum solo but some bars of just rhythm” [Stoltzman]. Then he went to the piano, although I was... and he started hitting the piano, where the top of the piano... not the top but where you normally would bring the lit up the piano and he started [RS makes some rhythms hitting something], hitting that, and with his fingers, and... you know, he was thinking of the rhythms that were in this tipping in the third movement [RS sings the rhythms], and he did that for about three-four minutes, he got out a pencil and manuscript paper and started writing down just rhythms: eighth note triplet, eighth note rhythms... and I was very excited. Then he looked at me and said: “how much time do you need?” I said: “ten or twelve seconds, would that be OK?” He said: “ten or twelve second... I’ll see what I can do”, and then he stopped, but he had let this creep into his mind, this idea of a drum introduction [impossible to understand] of my thoughts. Much to my happiness this... two days before the performance in Helsinki, so there was very little that he could do in terms of... he wasn’t going to rewrite any of the music, but he could add this drum part to the beginning of the third movement without changing anything, without coming anybody, any different changes in the score in it, so he did it, that was a relieve.

CB: Do you think this *Concerto* would have been different with a different performer?

RS: Oh sure! Of course!

CB: In which way?

RS: I mean, maybe not the notes but, I mean, that’s where the performer has their importance in the work, that is, in the interpretation or either how true they are to the understanding of the music that the composer wrote, or how much of there

desire to... I mean, really, the performers are there to play as an actor of what the composers have written, with exactly their indications and all of that, of course, you want to be true to... but when a composer is there, alive still, there is this chance to have a given take and get the feeling for what the composer truly believes and he's passion about or what the composer may not be so concerned about. Some composers are absolutely rigid about metronome markings, other composers say: "this is something like that, more or less". Some other composers are really crazy about the dynamics and exactly how they are supposed to be and other composers are... it's really all over the try. So, with Rautavaara, I was very glad that he was open minded to do the things that I needed, but I think perhaps another clarinettist would maybe not be able to just go and talk and he wouldn't do that sort of thing, or he would write another clarinet cadenza. In fact, he mentioned to me: "this is your cadenza, so I think I'm gonna ask the printer to put "cadenza by Richard Stoltzman", and then, later on, somehow [impossible to understand]... going against the composer's wishes, or something. So that's definitely, another performer would do some other things, possibly...

CB: ¿Would you say that your personality is in this *Concerto*? As a performer, of course.

RS: Well, personality I don't know exactly, we don't know how our personalities are except when we are reflected by other people's opinions about our personality, we may think we are very...

CB: ¿Maybe your sound or the way you play?

RS: Oh, the sound, yeah! He said, I want to dedicate this... I know, what happened was that Lieberman wanted Rautavaara to dedicate the piece to the memory of his and his sister's mother, who they fondly remembered as saving money, even though she was very poor, to give Ted clarinet lessons when he was eight and piano lessons to her sister. So, this was very important to them, that he mentioned her name, and in fact they, the family, he and her sister and relatives, would come

to various parts of the world where I was playing the *Concerto* and they would always call it Mary's *Concerto* because that was their mother's [impossible to understand], that's very sweet, you know, but in fact, when the dedication was written, Rautavaara, he said: "I'm going to say...", I forgot about the exact words but... "to the sound of Stoltzman's clarinet". I thought that's a very lovely, sort of, gift from the composer to say "the sound, I'm running for the sound, not the technique, or not even the personality, but the sound". I think that's what he [impossible to understand] in the first place, when he said he wasn't sure of what he was going to write for the clarinet and then ripped up the first movement after he heard me practising. The sound was something that began to get inside his creative mind and let him down the path that he took. I do remember one...

At the end he was asking how high I could go for the last [impossible to understand] of the piece, and I think he'd written a D sharp or something. I told him a story about Benny Goodman, that Copland had written a C sharp for him and Benny said: "I can't play that", and Copland saying: "you did play it, I heard you, there was a broadcast at Carnegie Hall, with the band, and you played a C sharp". Benny said: "Well, yeah, but I'm definitely not gonna play a C sharp thinking about, as the end of the *Concerto*". So, he said: "don't". So, Copland rewrote that part for Benny. So, I told Rautavaara: "I could possibly... I know a fingering for... but it's not gonna be effective", and then... So he wrote, I forgot what the high note was, it's not that high, it's like a B or something. But then he wrote it short! I was like [impossible to understand]. And, you know, I said: [impossible to understand]... "Could you let me hung on to it for a little longer?" This was, just a classical thing, I guess, but I... a short high note on the clarinet is not always feel pleasant, it can be a little bit embarrassing or something. "I want to sing this note [impossible to understand]" [Stoltzman]. So, this was one thing he changed in the *Concerto*, that he gave me... I can't remember now but several beats to hold on to this long note [impossible to understand]. Oh, that's right, he filled in that four-five beat that I was holding the note with a tom-tom so it actually... he was kind of pleased, for my benefit, he'd made this drum solo at the beginning of the third movement, and then, really, that... for my... sake, he have given it a long note at the end and, he then just decided: "I'll take this little tom-

tom thing and insert that underneath the clarinet, there'll be a kind of an imitation, or whether it referred". And, that's what happened, it was great. Again, it was great that he was accommodating about it. I think he was a creator that respected what I felt, I could do and not do and what would be the best in terms of the expression of the music and gave me that, [it] was very...

CB: Could describe your own process preparing the piece?

RS: Well, he wrote a piano reduction and I had a pianist, a couple of pianists, actually, [that] play the piece with me so that I could begin to get the feeling for the sonorities that would be there when I was playing. Of course, it's a different feeling when you play it with orchestra because the sonorities are not the piano but it's very helpful. That was one thing, and practicing myself, I think... I had to do... one of the crucial things for me was developing a little bit more my rough endurance in the second movement, which is one long kind of singing line, but with very few rests, so. I needed to understand how my body would work playing that length of time and only having short moments to get, mainly my body, my embouchure and those kind of thing. I had to work a little bit to decide a few fingerings for high notes, that would be appropriate for sustained sounds and for bringing more *legato* to the line when it moved from one extremely high note to another, trying to make that flow, and not just sound like mechanically high notes, so. I used quite a few harmonic fingerings rather than, sort of the official fingerings for quite a few of the high notes, and it was necessary for me to do that and I felt that it also allowed me to make a sound that was more vocal because, in using some of these different fingerings, they were already in harmonic and had to be voiced more with the vowels inside my mouth, rather than fingerings on my instrument, I thought that... it worked out, it was a little... worried when I was practicing that but...

By the time I got with the orchestra itself [impossible to understand], I changed a few things at the rehearsal with the orchestra, in terms of the sound... and actually after performing it, and we performed it [in] quite a few places, and I did changed some of the fingerings in the slow movement, especially for

intonation with the strings, so that is something that [impossible to understand], I think.

The main thing where I was very glad Rautavaara be willing to... I wanted to have another version out of it but for clarinet and chamber ensemble, because I said, you know... the only way that new works usually get into the repertory is for students, the studies. And usually, in the old days, anyway, the students played the *concerto* that they were learning with a piano accompaniment. Your piano accompaniment has sometimes three staves, where sometimes is not possible to play with one piano, and... he knew that, of course, so I said: "I was wondering if it might be faceable to have a small ensemble that would replicate the main properties of the *Concerto* for the clarinet". You know, he was open to that but he didn't have time to do anything about it. I got this great guy, another composer and musician, his name is Patrick [impossible to understand]... he agreed to take the piano reduction, which is three lines, and the score, which is where all the percussion parts are. In the percussion parts are dominant in this work, with the timpani and the marimba and the vibraphone and the harp and the cymbals and so on. So, he took that and worked on that for quite a while, and came up with a small ensemble part for two pianos and harp and percussion, and [impossible to understand]... not sure, I have to look up, I think he might've... even some brass, I... you know... anyway... So, now there... with Rautavaara's approval, I did the ensemble, [a] small version of it at the Norkfold Music Festival in Yale, I don't know, some years ago, and had a recording sent to Rautavaara to make sure that this is something that he would approve, and he said that... it wasn't the piece, because of the orchestra, but it was acceptable. That was something I was very glad to get done through my... continuing to work with Rautavaara after he really finished the piece.

CB: Is it possible to buy this arrangement?

RS: I have no idea, it's under his company...

CB: Fennica.

RS: Yeah. Patrick [impossible to understand] sent all of the thing to them and they made the parts to use for the performance... I don't even know where those part are now, but...

CB: Don't worry... let's go a little bit further... To what extent do you think the composer's intentions (in relation to the performer's freedom) should be respected?

RS: First of all, if the composer is dead, I think you owe it to the memory of the composer to try to follow everything that has being designated in the score. When the composer is living, you have the same, you know, [a] desire to fulfil everything that is in the score but you have the possibility, that is what it is so great about working with living composers, you have the possibility of playing and working with the composer to see if maybe certain things would work in different ways, or any number of things can be improved or taking in a different way. I think the thing with being true to the score... I think, usually more important than being true to the clarinet part is as being true to the score. I find sometimes, we clarinettists forget about the score. We're talking about *concertos* now so the orchestra may even own the orchestra score but don't really refer to it that much, and there, in life, a lot of information that will help in making decisions for your own dynamics, for your own tempo, tempi, and really for your own interpretation of thematic material. I realised more and more, I'm sometimes not doing it but I try as much as I can... pay attention to the score and remember that this line is a line, obvious the solo line, but it's a line of a [impossible to understand] that goes into creating the whole piece. I guess the answer is: you should be true to the living score.

CB: What artistic value do you give to a freer or more open interpretation, less tied to the composer, score and context?

RS: I don't know, there's sometimes two ways about this... you hear about the stories of, you now, violinists who were the first ones to see Tchaikovsky *Violin*

Concerto and saying: “well, this is impossible, you know. You can’t expect a violinist to do this”. And then, it becomes like that war horse that everybody plays and it’s no problem. On the other hand, there are some pieces that had been written where somebody, either the composer or the performer, has said: “anything you write, you can do anything you want, even if it’s something that doesn’t exist, I’ll try to realise it or, you know, we are going to try to realise it”. And that can be a little misleading too because we have to talk about human being...

You know, I have my own wake up, some word about, when Steve Reigh wrote his piece for me, called *New York Counterpoint*. Working on with him, he desired really to have the repetitions of interval content be exactly the same, each time. I was much younger but I had this idea: “Well, if I want to be musical, I have to make nuances and embellishments, not embellishments but... ways of expressing myself”, and he kept bearing down: “this is not... yeah, OK, it’s expressive, but this is not my music. My music is not expressive like you are thinking of it as expressive, with these nuances”. And I thought this is not... I was against this for quite a while and then, as I worked on the piece and finally recorded it (it’s a piece for eleven clarinets. I recorded ten of them with him, after over two-day period), and I realised that his vision was much higher than mine and much more perfect, in the sense that he really was envisioning a theme, your counterpoint and [impossible to understand], and not with individual lines having different kind of expressions but one, a whole tapestry of these [impossible to understand] moving through, all with the same kind of sonority and rhythmic style and not changing. “If you are going to play a motive ten times, play exactly that way ten times, but don’t be wrong about it, don’t infuse the third interpretation of the theme with some kind of nuance or special accents” [RS paraphrases Reigh]. Because I realised it comes back [impossible to understand], because when these pieces... you have ten clarinets playing it and they are playing [impossible to understand] over and over again, this stuff sticks out. These little, so called it, expressive things that I wanted to do, they stick out and, instead of helping the music, they deterred it, it’s a fact. So, I finally realised that, it’s not up to me to say what’s expressive, it’s up to the composer to say what is expressive, and if the

composer is living, they tell you: “your idea of expression is not what is inherited in the music that I have written, this constant nuance and changing of small details” [RS paraphrases Reigh]. I learnt a lot from that.

On the other hand, when I play Brahms, I’m more and more amazed at the word *espressivo* mark [impossible to understand], and thinking to myself: “Well, I’m always playing Brahms *espressivo*, I think. I always try to be *espressivo*, aren’t we all try to be expressive? And yet, here it is”. He knew exactly who he was writing for, Richard Mülfeld. He knew exactly his reputation as a composer. He wasn’t doubting that people were going to be expressing his music but he writes *espressivo* in various places, not always where you think that’s important. So, I realised that *espressivo* or expression is a very wide gamut of a term, and has almost a meaning, or each time it’s written and a meaning that [is] always different from the last meaning, and how you achieve that is the skill of the performer, not being expressive but interpreting expression as it relate to an individual composition and what’s going on again, or in the piano score. Why composers write *espressivo*? It’s not that they are worried that you are not going to be expressive, he’s saying: “there is something here, get into this more. There is something here I want to drawn out and I can’t put it in words, but I’m telling you, there’s something in here to find it”.

CB: Could the performer go against the intentions of the composer?

RS: Go against purposely?

CB: Yes.

RS: For what reason?

CB: That’s my question, what would you answer?

RS: That doesn’t make any sense. If you are going to go against the intention of the composer, then don’t play that piece.

CB: In a certain passage, you could imagine playing it not exactly how it is?

RS: Not what?

CB: Not exactly how it's written.

RS: If you mean like changing the notes or something else...

CB: Or even dynamics, or any other marks...

RS: Well, I don't know, I think there is a given take between the notation and the live person and notation is, you know, I mean there are the notes then there's what you are just talking about, dynamics. There's so much that the composer can write on a single note. Alban Berg had four indications for each note, so you had a dot, a line and [impossible to understand] and dynamics. Are you supposed...? Can you? Is it possible to do all four these things on a particular eighth note? Maybe, but now place that in the context of rest, of the *diminuendo* or *accelerando*, or whatever. You find yourself in a piece like Alban Berg's *Vier Stücke* with an over abundance of a composer's expectation but it's not as the composer is saying: "if you don't do it this way you are not playing my music". I think the composer is saying: "I have so many ideas about how this music should be played and I want you to use your artistry to make this come alive". I think that's almost always what the [impossible to understand] become alive, that's why Brahms wrote *espressivo*, not "play this louder" or "play this softer" or "make this a little quicker" or a little... *espressivo*... "I want you to make it alive". And Mozart, what did he write for the Adagio of the *Clarinet Concerto*? Nothing, not even *piano*, just the notes.

CB: Could you describe this as departing from the score?

RS: I'm sure about departing... When you have a Mozart score, for instance, there are so few dynamics and so few indications that you look at the score and say: "this is

not as an architectural blueprint of exactly the music but this is the signature of the man and now you have to make this signature come alive”. Otherwise you might [impossible to understand], or something and that’s ridiculous.

CB: Where do you think are the limits of an interpretative freedom?

RS: Up to... Well, I mean, our existence is full of limits. You are gonna die, you are gonna have to take a breath, you are going to have to move to the next note... these are, sort of, things that everybody has to do. And then is the next thing, so these limits are constantly being pushed or changed or opened into something else. I think it’s not a good idea to think of music in terms of limits because, first of all, music exists in time and it doesn’t end, still... it’s always, in fact it’s not in time, really it isn’t existing except on the page. If we just say that the music is on the page, the print is on the page but the music is in air, in space, in time and therefore that has to do with limitations. But the limitations are human, you are breathing, and you are intoning and you are realising moment to moment the line and that’s sort of the miracle of our notation. You can only [impossible to understand] and then it has to be given over to human, to bring the music into the point where actually communicates and touches people. There are definitely limits but I don’t think they are limits of a negative sort, they are just the realities of our playing, they can be expanded in different areas they are. But it’s only... I think limits are there to be pushed against and also to be given, to define the *estetika* of a particular period. What a *forte* means to Mozart and what a *forte* means to Alban Berg, or something. The word *forte* doesn’t have a limit on it. If we place too many limits on it we are discouraging the freedom that comes with interpretation.

CB: When interpreting a piece of music, to what extent do you think it is important to be familiar with the compositional language or tradition of the composer in question?

RS: It can be important, there are some things you gain... information, but they don’t lead to... I think it’s an important thing to know if it leads to an insight, into how

the music can be realised. I remember when I was playing with the Berlin Radio Orchestra and the guy, a younger guy, he said: “I went to a musical logic meeting of Mozart”. There are letters he’s written and studies about him and various kinds of insights, and... you know. I said: “wow, I think I’ve never been to a music logical lecture like that”. He said: “Well, but let me tell you, one of the main lecturers started by reading a letter by Mozart. It wasn’t about music, it was Mozart using a lot of eschatological tones and nonsense, he was writing to his sister. It was funny and the audience was not prepared to this, they were ready for a scholarly talk about the insights into performance, they laughed. After he read the letter he said to the audience, he said: ‘this is how I think you should play Mozart’”. Everybody was [impossible to understand]. So, he told me that story and then he said: “you know, you played Mozart tonight not the way I would play it and not the way that people usually feel that is the right way to play it, but you played it, I think, like this man said, that is, you played with a little bit of naughtiness, a little joke sometimes and a couple, maybe off-colour words or whatever, but it sounds like Mozart”. I appreciated that comment because didn’t... I knew I wasn’t going to play it as probably as interpreted by many of the great German clarinetists, but I was trying to be honest with the music and also trying to be a 21st Century clarinet player from America, rather than from Berlin. I just realised then that our instincts has to go hand with hand with our insights.

CB: The fact of knowing Rautavaara, do you think could have been a valuable reference in interpreting his *Clarinet Concerto*?

RS: Absolutely! Every time we have the good fortune and the honour to be able to be close to a living composer it’s incredibly valuable. Sometimes it’s painful, sometimes it’s revealing and sometimes it’s very challenging, but it’s real. I had many composers write for me and they all have their differences: Toru Takemitsu, Lukas Foss, William Thomas, or I don’t know... I recorded all forty *concertos* by composers for the first time and all of them were there at the recording. For the most part, I think the composers, I think they are grateful that someone is trying their best to make this [impossible to understand] on the page relate to live and to

expression and time, so this is how we should think about any can interpret a piece: “are we doing something that makes the composer grateful, and happy and feel like: ‘I’m glad I wrote that piece?’” When Berg wrote those pieces, I don’t know he was waiting for people to say: “Oh, how happy”. But, on the other hand, he had, you know, the third movement is quiet... I don’t know, kind of impish, and tricky and kind of naughty. It’s delightful, in a certain way... and the way it ends usually makes people kind of snicker. We don’t know that’s exactly what he had in mind but he... certainly the music come alive whenever is played and people have reactions to it. I think that’s what composers are hoping, reactions to the piece and feeling that it’s essential.

CB: Did Rautavaara give you his opinion about your recording?

RS: Of course he heard me play it in person and then we recorded it. I think it was the next day or something like that, after the performance. He came to the recording... I think he was satisfied with it and one of the reasons probably why he was satisfied is because the interpreter, that is the conductor, what’s his name...? I have to look up at the record but... he became, or is, a real [impossible to understand] for Rautavaara’s music and he spent a lot of time talking to Rautavaara about how to interpret his music, what he likes and doesn’t like, Rautavaara was very happy of that. I think he actually said: “I want this man to conduct the recording”. Which is great, and I think the orchestra, of course, being [the] Helsinki Philharmonic, totally knows Rautavaara’s music, so... I think Rautavaara must have been happy with the recording. I don’t think he ever actually said: “I’m happy with the recording” to me but, I think he must have been because it was what he wanted, it was the people he wanted and the interpreter that he wanted, I think so.

CB: You said you performed this piece many times. Did you introduce any changes or variations from one performance to another?

RS: I certainly... yes, I did. I think... usually, I did quite a few performances with Leonard Slatkin and he was very open to not doing an exact copy of the last performance. I remember doing... as we got into performances... using more rubato in certain sections together, he and I and of course the orchestra, would find ways to make it a little more personal that day or that evening. I think it's also satisfying if you play the piece with the same orchestra, that they don't end up feeling that this is a wrote performance, just an exact copy of what they did the night before, or something. Those can be very little, it can be as simple as a pause, that's more than just a beat, it's a beat and half or two beats before you move into the next section, or a soft dynamic in the winds or just indicating: "Tonight I want everything you got from the timpani or everything, you can give me from the cymbal", or something like that. Those things which keep the piece, certain spontaneity to it. The main thing is, of course, nobody else have ever heard the piece in the audience, I mean, you know, every time you go you play for somebody new.

CB: Did you spend time analysing this piece (harmony, structure, etc.)?

RS: I did because he asked me to write a cadenza.

CB: Of course.

RS: I like to do, I try to analyse the piece but sometimes it's very difficult. Takemitsu's piece took me a lot of time to analyse. I didn't do the analysing as you would say for a class, in analysis, so much, but I used the knowledge that I gained in analysis class, in various analysis classes, to help me... well, many things, to help me memorize, first of all, and secondly to get beyond my part and make sure I understand what my part is doing with the orchestra, analytically, is it [impossible to understand], completely different. I think those analysis of the score are always fruitful.

CB: We've finished the interview. Your contribution is amazing to this project.

RS: Rautavaara is the man. I mean, any performer who gets bigger than the composer is really in the wrong life, because we owe everything to those... people who have [impossible to understand] the creative wisdom into notation and put it on [impossible to understand] so we can have the privilege of expressing it, it's a miracle.

CB: I will see Rautavaara in two days, in Helsinki.

RS: Ohhhh... very lucky, I'm glad. He had such a terrible time with the stroke and I was, people were worried about him but he's really rebounded amazingly.

CB: He finally decided to help me with this project and I'll be interviewing him in two days at his house. I will see... do you know Kari Kriikku?

RS: Oh, sure.

CB: This other clarinet player. Because I'm also analysing the last clarinet *concerto* by Saariaho.

RS: Great!

CB: So, I'm interviewing him, as well.

RS: Magnificent! I'm really delightful, a human being... one of the only clarinet players I can say that I actually to be around, he doesn't talk at all about the clarinet, it's so great. He never talks about reeds, we are honoured, the panel where [impossible to understand] judging thing... the Munich Competition judging... it was so nice to go after the judging, hug up with him, just talk about real stuff. He is a [impossible to understand].

CB: It's going to be an amazing day. In the morning Kari Kriikku and in the afternoon Rautavaara.

RS: That's amazing right there. That's a beautiful gamble.

CB: The other study cases are Brunner and Lachenmann, because of *Dal niente*, and then Pierre Boulez *Domaines* and I'm interviewing Paul Meyer and Alain Damiens, so it's going to be five composers and six-seven clarinet players.

RS: Good luck with all of your work.

CB: OK. I keep you posted about all my research.

RS: It sounds very interesting. I think it's worthwhile.

Helmut Lachenmann – compositor

Lugar: Conservatorio de Música de Stuttgart

Fecha: 20 de marzo de 2014

Hora: inicio (12:55), finalización (14:25)

Entrevistador: Cristo Barrios

Transcripción y traducción (ing./esp.): Cristo Barrios

Transcripción

Cristo Barrios: Could you describe the creative process of *Dal niente*? How did it start?

Helmut Lachenmann: Well, it is a long time ago, you know. It was written in 1969, I think, so this is almost half a century. But, in that time I began developing an idea which maybe you know, I gave it a name, just for [as an] etiquette, which was called *musique concrète instrumentale*, do you know the word? It is...

Cristo Barrios: Yeah, yeah.

HL: ...and it meant that in a time in which I was not dodecaphonic but it [I] was serial, still there was a controlling of the pitches [tendency] in the wonderful music of not only my teacher, Luigi Nono, but also other composer, Boulez [impossible to understand]. This music was sort of [a] text of those pitches, or Henri Pousseur, all that.

At that time, I was studying with Luigi Nono. He was very strict in controlling whatever I wrote, at that time. In this aspect, [it] was something not only aesthetical but also ideological, no melody, melody is a *bourgeois* element. Not only melody, each melodic gesture is [a] *bourgeois* element. Maybe it was a *manieristic* [impossible to understand], he didn't write any two notes, one after the other together. I had to support this, it was very hard for me, it was sort of [an]

Inquisition he always made with my music. Then I had to defend myself. It was clear than in Venice, it was for me totally clear, I have to try this... I don't want to be a satellite of Luigi Nono but I have to accept this, like maybe other people, they make [impossible to understand] counterpoint, [impossible to understand], and then I came back to Germany and I wanted to keep this incredible influence which I had in Venice. For instance, the first piece I wrote was for piano... my teacher never wrote for piano alone. I said, I should try this technique on an instrument which is not fit for that element, the *tenuto*... piano cannot make any *tenuto*, it's always *diminuendo*. So, the problem I have to resolve... the problem... the possibility which I have to develop was the energy of sound. That means you hear a pitch note because it's dissonant (C is consonant in C major and it's dissonant in C sharp major, in a context which has always to do with the pitches in tonality, or with atonality). My C was a cello C plugged like a bottom *pizzicato*, so I hear [the] energy and the pitch is only one element, that is, [it's] intensity is much more important even, or the way it is produced.

The first pieces always said a title, in which sense I try to develop the energy. One of my first pieces was called *temA*. The German word for breathing is "atem" so I put the "a" at the end and it became *temA*, the "atem", the previous was "thematized". It was for flute, clarinet... not quite... for flute, cello and the voice, so the voice is not [supposed] to sing but she has to breathe, and singing is only a very special form to use the breathing. And a cello normally doesn't breath, but he is for... strings are up bow and down bow, they have this kind of energy. A flute is again use by breathing, but normally we should... a flute does not... flute tries to hide their breath, not to hear it, but if you hear a "sakuhachi" flute you hear the breathing [HL imitates the sound of air in a flute, coming in and out]. And then, the thing is that, if I have such a material, not more controlled by his intervallic relation, [impossible to understand], because there come intervals, it's clear, but if you hear a C which is just about a *pizzicato*, C, and after you hear a fifth higher [impossible to understand] the G by a voice singing "inhaling" [meaning inhaling] [HL reproduces the effect], there are so big differences between both pitches, both energies... the fifth it's not so strong, and if you have a... I even could make a C major, which is C, E and G, but if the C is a cello

[impossible to understand] and the E is a voice by a [HL reproduces and effect]... something, and the flute makes a [impossible to understand] on the G, then [impossible to understand] not a C major, it's another thing.

So, I have a wonderful paradise of energy, and then writing music means to show this aspect, to invite our ears, which are totally conditioned by tonality, or by atonality, or well-tempered system, to invite them to hear with other "antennas" ("antennas" of energy). Normally, in "everydays" life, you always hear [impossible to understand], if you hear a crash of two cars, it's a very high [HL reproduces the noise of a crash], you don't say it sounds like a G sharp or so, you say: "what happened?" Or if I, I always make ugly examples, if I take a [impossible to understand] and make, as a body [HL screams out], said: "sorry, this was too high", we must do it again, [HL laughs]. In everybody lives, here, like this... [Impossible to understand]. Sound is a news of what happens, of energy, which is... and now, a cello, for instance, I hear the friction between a bow (this is a hair [impossible to understand]) and then a string (which is metal), and we have friction in front of the other, normally [impossible to understand] a Dvořák melody or Brahms or whatever... in my case I want to hear this friction. So, the normal philharmonic sound it's not more, it's only an exception, a special case among others. Even pressing a bow on the string it's another "*variante*".

I am not the first to use that extended techniques, they were also used by Ligeti in [impossible to understand] but it was a funny effect, or it was exotic or it was [a] surrealistic effect, or maybe even in a composer like Schnebel or... an expressionistic effect. I didn't want to have all this, this is all [a] romantic association, I need it like a serene element of hearing and then it's me who makes the context.

My pieces, the first pieces were... *temA*... always scandals, because it is not music. For them it was clear [impossible to understand], for me writing music means to develop new categories in each piece again. The idea was *musique concrète* [impossible to understand], the next piece, cello, was *Pression*, the title said: "listen to the different ways of pressure between a bow...". Another title was *Guero*, for piano, and this instrument, in Latin-American music, normally... now, I have a piano like a guero [impossible to understand] manuals. Here [impossible

to understand] and the black keys, and then, even some of the [impossible to understand], string itself, sort of, imaginary organ of six manuals [impossible to understand]. Making this I can develop it, because for this case the *glissando* can be so slow! [HL reproduces an effect] [impossible to understand]. A *glissando*, it's a *glissando* in slow motion. So, I even can hear single elements. And now they are not single elements, they are... and non more *glissando*. This sort of dialectic listening belongs, not only [to] the energy but [to a] dialectic content. And even of the breathing as a central, but then singing is a very special strange effect, normally [impossible to understand], but it can make [HL reproduces effects with air, coming in and out], or speaking, or you can [HL reproduces an effect with the voice]. Then, even the silence it's a sort of, so this was the piece, and then I was invited by the cellist, [impossible to understand], to make studies for cello, [impossible to understand] *Pression*. I was invited by [Alfons] Kontasky to make a piece for piano, I made *Guero*, and later I was invited to make this violin alone, and it was *Toccatina*... *tocare* means touch... but touching maybe also *fortissimo*. Never just, not always repeating but developing.

And then, in the meantime before, I [impossible to understand]. I had written before a piece for clarinet and marimba (with percussion) and viola, and after several experiences [impossible to understand], he played very good the piece, and then he wanted a piece for his instrument alone and this was a challenge. Because all those, let's say, rich effects which I could do with the cello, from percussion... percussive elements to just noises. A clarinet is more limited and for me, [I] said: "OK, my clarinet is just a filter machine, taking for the breath". And now, [impossible to understand]... So, the philharmonic sound, again, I almost avoid [-ed] it, totally, because in the moment, if I make this philharmonic way, then I hear again pitch and I'm looking for other pitches, so I made... I tried a lot of moments which were more *pianissimo* and then I had other elements, [impossible to understand] the diaphragm of a clarinet player, so I could use it like in the trombone [HL reproduces and effect]. And so, I made a *repertoire* of different elements [impossible to understand] not only pure sounds or pure noises but also movements. For instance, the beginning [of *Dal niente*] is a sort of [HL reproduces and effect], it's like a radio, which is in *pianissimo* and

sometimes it's a little bit open [HL reproduces the same effect]. So, on this way my idea of *musique concrète* was a little bit opened, it was not so easy.

Dal niente was not easy for me to write because of its limited elements, he [Eduard Brunner] showed me all sort of playing, the narrow mouth [HL reproduces this effect], and then all those things [HL reproduces another effect]. It's sort of a combinatory thing, of all those... and then, there is a moment, very few, in which the normal sounds should be there, not totally, but it should be like a guest in his own house. I think it was the first piece in which my idea of *musique concrète* had not only extended techniques, also this, but a lot of elements of movement. There is a moment of... the soloist just [HL reproduces and effect with exhaling air], breathing like an animal [HL reproduces effects of inhaling and exhaling air], so we hear what the finger does and [also] the diaphragm. For me, always, when I have such a *repertoire*, it's like a garden, a special paradise, and now my composition means just to show the paradise.

There were... I'm always asked: "what do you think about form?" That was... now, in Buenos Aires: "I am not interested in form". Form is a [impossible to understand] of my showing a thing and if I have to show you my character [I] can say that I am 1'89, [impossible to understand], or [impossible to understand], let's say... I'm interested in football, I'm not interested in singing birds, this is sort of, list you can ask, it's stupid. I could better show, just behaving... So, if you see me in a crisis, I'm going alone. When I was with the orchestra so angry... so, I keep smiling, so it was a part of my character, so egoistic, not to get nervous, to protect myself. Another way, maybe, really there is a man, if I see something which makes me really furious, then all I can show and can try... or I become very cold, insulting him somehow. So, by an hour you can find my character much better and if you [impossible to understand]. I'm a musician, I don't know if it's a... [Impossible to understand].

I'm very adventurous, there are musicians [that] are like a lot of... they are more or less museums [impossible to understand], and I try this, and: "OK, why not", I am also invited, educated in tonality, but... seeing... having special situations, my music, [impossible to understand] a lot of music which I can say it's like a text. Boulez music is like a text, he has a speech and he may think about

form. My music is not a text, it's a situation. So, the beginning of the Ninth [Symphony] of Beethoven's is not a text, or the Fifth, it's a situation, [HL sings a melody], it's a situation. And the whole hall is full of this Fifth, everybody is sitting there... or if you hear the beginning of... [A] Bruckner symphony, number four, E flat major, tremolo, *pianissimo*, it's not a text, or the beginning [of the] *Ring*, of Wagner, it's a big path to where I am sitting... this is a situation! So, my music it's more a situation but each situation has a dynamic element, a situation is not always the same. A situation is here now... 13:00 o'clock, but it gets dark and it gets cooler and we get hungry, and we have a lot of processes. A situation is also a big system of processes, [in the] the same way you are this day... but also you are getting older, only one today, but it's part of [impossible to understand], there are so many processes in you and around you [impossible to understand], so many things. So, a situation is always [a] complex thing, I can control one of the parts and then...

I cannot explain why I began *Dal niente* with this *prestissimo*. For me, let's say, it [a] more a psychological thing, this is sort of [a] gesture maybe, if it would be *fortissimo*, [it] would be [impossible to understand], I took it back and I hear, this is only a pretext to hear the diaphragm elements. And then, it stopped [impossible to understand] the other extreme, which is soundless elements [HL reproduces an effect with air] and moving and so on. And there is a moment in which is totally, I was like the idea of *fermatas*, but *fermatas* not in still silence but still [and] standing. [Impossible to understand] At the beginning I wouldn't like to [HL reproduces an effect], it's a sort of standing still, like you make a... when I walk in a mountain... when walking I hear my steps, I hear my breath, maybe I hear the stones... [Impossible to understand] stand still, and then I hear silence around me, which was always there but the more I stand still, I hear it, it's very interesting, if you would now wait for a minute, only silenced, [it would be a] very strange situation... So, I think the form came from itself, [impossible to understand], then there is also the *ostinato*, and the time is... it could go on infinitely, I only make four or five.

So, you see, the idea for me is, like in each piece, first to have a sort of material, a special material, only for this piece, never for another piece. Then,

when showing... automatically... I shall find other situations of the same elements. [Impossible to understand]. This is sort of a form.

CB: I have more questions but you have answered most of them, so...

HL: I did not speak so much, but in the moment, for the idea of *musique concrète* to know why it came, it came from my... fighting against Nono, my teacher.

CB: Could you explain how the collaboration with Mr Brunner was developed?

HL: Anyway, as I told you, he first played another of mine. This other piece, began, the first part was like, I don't know, it was not my authentic language, and by this piece was [impossible to understand]... and [in] the end [it] was [impossible to understand] I began in *Dal niente*.

We both were living in Munich, he was visiting me sometimes and I also was visiting him... He showed me [impossible to understand]: “tell me the possibilities... can we really have different pitches? So, [I] called pitches when playing without sound, just breath”. And he was very adventurous, he tried everything, and then he... I don't know, maybe he... shall not agree, but I think he himself discovered elements which he didn't used before. Because I always, what happened if he can play soundless, if you have another pronunciation, if you [impossible to understand] without mouthpiece (we didn't do in this piece, but), or maybe by chance, he tried, when I hear... sort of... a *slap* tone [impossible to understand]: “can you do more of this? Which high you can do it? And, can you make softer and softer?” So, it was... his experience, he showed me elements... he played a wonderful piece from [impossible to understand], *Mosaïque*, which I like very much and, I don't know what he other played... and he knew, and then he made something, I showed him [impossible to understand], he was a little bit improvising and I said: “oh, stop! What was this?”

And then, the next question was always how to notate it, in a moment [impossible to understand]. I remember how it has to be done. And then, [impossible to understand] maybe he was together with me that afternoon and he

went away, there are some notations. In that time, I didn't have the possibility which I have today to record all those first experiments but it's very good just remembering, but better [than] remembering is speculating. All this [is] what happened, if... and, I don't know but, it was a long time ago... we became friends at that time and I made much longer the piece, but in the meantime... [I] made [it] a little bit shorter, much shorter [impossible to understand].

CB: Did you have ideas before meeting him?

HL: Just the instrument... you know, I could tell you, there is a wonderful title I love from Morton Feldman, "The viola in my life", so this was "a clarinet in my life", this was [the] idea [HL laughs]... I do not want to say something, I just want to find something and what I shall find, [I] shall say much more than I could say. This is all a question of composers, they always... it's a little bit shocking [impossible to understand], they have nothing to say. Don't try to say me or don't try to make some expression to touch me. If I see he [any composer] wants me to be touched, I strike. Shall not allow you, you have not the right to touch me. But if he shall do something, totally authentic, I'm touched. I'm touched much more if he would... So, I'm a big admirer of a composer like Ennio Morricone, but he makes film music, so he wants to touch, he was a bass guitar... and pearls... and then there is something [impossible to understand]. This is a speculation, in film music but when Bach wrote his *Invention* he didn't want to touch anybody, he wants to make this element, to work with this material, and to work is... to work means to develop his intelligence, his control, his logos... his way of thinking, and by thinking you get very emotional, more than by wanting. I always say that expression or the emotional is in the backside of the composer has to do, [impossible to understand] has not to reflect about. In this moment [impossible to understand], [I] should not reflect about what is my expression for you, I shall speak something and you don't only hear information, you want to look how I do it and I do the same with you, it's clear. Even if you are speaking, I think for me it says something, yes, more than you would say same about... this is, so...

This was just... to find this material and to find the possibility, how to... I don't know the English word... [Impossible to understand], [it] means to use something in a extreme way. If I have a machine, if I have a car and I use it to go the most fast way or the “*moto*” [motorbike], totally... or to make it break, so... Until it [is] “*caput*”, at the end... a composer has to choose his categories and to make them “*caput*”... he has to do this, but if he says: “no, this is for me important because I think...”. In the end I'm [a] traditionalist, totally, because this idea of using an element, using so radical [elements] until [they are] destroyed... this is like Beethoven... Beethoven takes a melody and he makes... [HL sings the beginning of the Fifth Symphony]... or his variations, he makes so wonderful melodies in the variation, in the “*thema*” and he makes [HL sings], he destroys... the idea of, [the] so called, development in the sonata form, is to destroy, not to destroy in the sense of destructive but to look into the anatomy. Each child, he loves his puppet, and to love his puppet means to open the belly and see what it's in... so he destroys the puppet, but this is love, this is not destructive, maybe at the end, it's “*caput*” [HL laughs], but... No, he [the composer] really knows... and each child [impossible to understand], he kills it sometimes, or use it in a very [impossible to understand].

So, this way of using elements, so radical way, is a traditional of Western composition. If this was not [to] be done we wouldn't have such an incredible development of style, for instance. So, in this situation I had a limit because the clarinet is much more limit [-ed]... my limit. I had to go [impossible to understand]... I was in a sort of prison and then I had to find other elements, for instance, the movement is it, or the “*stoppy*”. This element... there is a stop and then silence, and the silence is still full of tension, if you do it in the right way, [HL sings], it made [HL sings], it's a pause, so I had to do this piece, also I had to do... and with silence. Silence is a sort of being loaded by what happened before. There is other element, you know, in *Dal niente*, in which you have to make a *pianissimo* [impossible to understand] very, very... long. And then, even to give a sort... interference [HL produces an effect], just to remember that it's [HL finishes the effect]. So, it was not only “a clarinet in my life” but it has to do also with other elements that are alone to make more intensive this idea of energy.

Silence is about energy, there are so many different silences, you make a silence by *pianissimo*, it goes on, maybe you can still hear something in your fantasy, but if it stops, it's another silence... and so on.

CB: In these meetings with Mr Brunner, did you show him some material that you already had thought of?

HL: Yes, I think so, I think he already saw a lot of elements before I wrote it... finish the piece.

CB: So, did you work more with him on that?

HL: I think at that time, normally... with other pieces, *Guero*, piano, I could try myself, the cello piece, I have a cello and I try myself [impossible to understand]. There, I didn't know, maybe I felt a little bit myself, my breathing, but you know, Brunner is a professional clarinet player, and total controlling his breathing and the things, and also, you know, he is a great master of *pianissimo*, Brunner. He showed, for instance, [impossible to understand], like a recorder, to have a distance between the instrument and the lips [HL produces an effect with air] and it sounds a little bit like a recorder, there is still air.

I always was, as I said, a year before, I finished a piece with the title *Air*, A-I-R... and this was ambivalent, it could be a piece of music, Bach wrote this famous *Air* and a lot of other *Airs* are existing and [impossible to understand] everyday, from the meteorological [impossible to understand]. So, all those elements, I hate to do... because the clarinet was, sort of, [a] paradise and it was, sort of, [a] prison, [at the] same time. I did not want to make [an] extended way in [a] hysterical way. There is so much music which seems [impossible to understand] and they make a lot of bullshit [impossible to understand], just ugly things, just aggressive things, and it's a sort of standardised vitality which I have no respect for. Vitality is good if it comes from itself but vitality, organized vitality... it's a sort of the contrary, sort of, being weak, [impossible to understand] need to organize vitality [HL laughs]?

Therefore, for me, I wanted to use it, as I said, like Beethoven, [impossible to understand], all my pieces at the beginning [impossible to understand] and, in the end, you are totally in another landscape. I think it's almost each piece and there are a lot of pieces of mine... around my ear, in which I have a big respect [for], but sometimes, in the beginning [impossible to understand], a sort of *repertoire* and then there is [impossible to understand], for the begin to the end [impossible to understand], a dramaturgic sort of orgasm there, or... but I think each material has to be transformed, and this is difficult in such a stupid instrument [impossible to understand], and it's so narrow here...

I never wrote for oboe, this is more problem, clarinet is still flexible, more... But, the flute is more [impossible to understand]. So, the prison or the obstacle to have this instrument here... it gave me so [many] ideas about going outside the *repertoire* of the clarinet, this is a time, repetition, [a] special way of using an instrument, or transformation by and by, and other things. I don't know if *Dal niente* is my best piece... I don't know if you are better than me or I am better than you, it's ridiculous, you are you and *Dal niente* is *Dal niente*. I think it's not so easy. The piece was also performed in Finland once...

If the acoustic is not helpful [impossible to understand], then [impossible to understand] the very ugly notes and that's nothing. It was a little bit like *Guero* and *Pression*, [they] were not for a concert but for a more intimate situation, like chamber music or so. So, this was another question, then... to amplifying or not. I would prefer not to amplify. And sometimes people amplifies but then it's not more interesting because you don't hear the instrument, you hear a loudspeaker.

[Impossible to understand] It's, in a certain way, [a] rational organizing [and], in another sense, it's totally irrational. I say, Lachenmann, today is 20th of March, and I do this and I don't mind if it is good or it is bad, I cannot always control my qualities. I'm so [impossible to understand] to do something, and I have to make decisions [impossible to understand]. So, in other pieces sometimes I made, sort of, natural the beginning, so the whole point, the next pieces which are *Air* and... before I wrote the piece I had the whole piece in a sort of [impossible to understand] an empty nature, so I made a lot of global rhythm [HL hits the table], global rhythm means... if I would take a paper here and I would

make very slow here and each time, when I hear a car coming out, I'm like this, then it comes out this kind of rhythm, three cars... nothing, nothing, nothing... and then I had a time, which is articulated... this is a sort of [an] "aleatoric" element. And then I say OK, it's better to take "aleatoric", and then to do something from it, than to say, now I begin the [impossible to understand], I make 8, 5 and so on... everybody can do... [Impossible to understand] this totally standard [impossible to understand], and then I can put the elements, you know. This normally, latter I made a lot of this...

In *Dal niente*, [it] was one of the pieces in which I said: "OK, I'm thinking it that way". But I don't remember, I think... If you would make an analysis of the beginning I think you could find a lot of, different sort of intervallic things, of movement or just having six or seven sounds, or just having fifty or so [impossible to understand] and so on... I think there is also, always a sort [impossible to understand], you accept or understand serial... I liked... in the old music I like to make serial control of stupid music [impossible to understand]... if you make [HL sings], it's so interesting... or if you make [HL sings], repetition, [HL sings], it's again a repetition [HL keeps singing], it's a sort of serial element in your fantasy. If you make an improvisation there is a moment, maybe play, I don't know if you play... but you never use C sharp... now I use a C sharp because now [it is] totally virgin, so there is a sort of improvising serial working. And I think this is [what] I wrote, the beginning, for instance, of...

CB: What do you think about Mr Brunner's contribution to the creative process of *Dal niente*?

HL: I think helping me to risk something of... what other clarinet cannot do. Musically, I think [impossible to understand] [there was] too much respecting, [he would never] say: "I want this" or, "I want [to] more...pause" or "I want have a more...". He was enthusiastic, but Eduard is a type who likes to be enthusiastic... this is good, very good. When he wants to play a piece, he must stand behind it, and for him it was a big adventure to make music which has no any sound [impossible to understand], it sounds [impossible to understand], it sounds... And

now, really, to stand out and to make [impossible to understand]. And then, there are other things, you know yourself, because you are a clarinet player, the way of using the breath... you get tired, a lot of oxygen [HL produces sounds with air], so... I think it's not the style of Eduard... and I would not have accepted it, anything...

CB: Would you say that his personality is in the piece?

HL: Personality?

CB: His personality.

HL: Well, when he plays the piece, it's clear, totally.

CB: But because you worked with him during the process of composing...

HL: Ah! Maybe he knows better than other clarinet players what happens in the piece, and he knows there is a structure richness and, as far as I know him, because he played also my *Clarinet Concerto*, he played *Allegro sostenuto*. I think he's understood that an interpretation only makes sense [when] it's that idea of realizing the structure, nothing else, to show the structure, but to show it with all intensity. There are people who play this piece, and they play in a *klezmer*, and I say: "no". Maybe [impossible to understand]... I want to stand still, like a machine. You are only a breathing machine and there is a piece of wood in your mouth which says something about how you are breathing, you are stopping breathing, so... I think he understood, he made not much movement and he made it as intensive as possible, but... I don't know when it was the first performance of this piece, I forgot. How could it have been...

CB: I will ask him, that's fine... After preparing *Dal niente*, did Eduard ask your opinion or advice regarding the interpretation of the piece?

HL: No, I think by and by he came and we made each other... I think it was clear for him, what he had to do. Today, but after so many performances... I would say something to a musician except to you [Brunner]: “I don’t want you to play like a jazz clarinetist... stop it! I hate this, why are you so excited?!” [Impossible to understand] to be excited! By what?! [Impossible to understand], like this! Or when I was in Argentina, not only [impossible to understand], they made the Piazzola, but this is [impossible to understand], it’s enjoying life, and dancing together and then it is... has a work, in a concert. My piece... the intensity is because it has to be totally cold, the [impossible to understand] hot, but if it’s already hot [impossible to understand], there is no reason, that’s why I get totally cold [HL laughs]. I didn’t speak with him, I don’t remember, that I have to correct something of that element. The only thing I had to correct was the audibility, yes, this was...

CB: So, you didn’t make any suggestions to him, after performances...

HL: I don’t remember...

CB: You don’t remember.

HL: And then the piece was much longer, at least five six minutes longer. He insisted to play everything, but this is typical of a clarinetist, he wants to play, and I said he wants to be working.

CB: Did Eduard make any suggestions? After the first performance, for instance... “This is not working, this is not possible...”.

HL: I don’t’ remember [impossible to understand].

CB: Meaning, if you introduced changes after performances or rehearsals.

HL: Yes, shortening, anyway, this was [what] I [was] doing, that I took out a part, but... he didn't give me any advice, also. You must ask himself [impossible to understand]. I think there were many things that didn't work and he said: "no, wait, wait, wait... let's work it out". He's an incredible good partner for composers. Because that... sometimes composers say "forget utopias, [impossible to understand] the piece having a good effect", and this is [impossible to understand] and he really risks something [impossible to understand] good how we...

CB: Did you attend to more than one performance by Eduard playing this piece?

HL: Sure.

CB: Would you say he introduced any changes or variations from one performance to another?

HL: Changes? But in [the] sense of any notes? No, never. I don't remember.

CB: Meaning, calculated or spontaneous.

HL: Excuse me?

CB: Calculated by him: "I'm going to do this passage in my second performance in a different way because I plan it".

HL: Maybe tonight I shall remember, but at the moment... I think I left him playing.

CB: So, you never said: "I'm unhappy with this, I don't know, from this bit to that bit".

HL: You must meet Mr Kurtág [impossible to understand], he is a trombone player... he's called Mike Svoboda, and there is a piece for trombone alone... he went to

Mr Kurtág and he put that: “oh, stop, stop, stop!!” He didn’t even play, so he was like this [HL laughs] and he was so nervous, he could not play any note again because, you know, if you get nervous the lips don’t work so well.

CB: Really? You mean because of that meeting?

HL: Yes! [Impossible to understand] like he played it at the beginning and now he was happy. I never was sure of *Dal niente*.

CB: Can you explain?

HL: Maybe I made... I think in a certain moment I returned in tonality and [impossible to understand] short, it’s only... So, if you are longer in this category of tonality, that means intervallic elements, so... then by and by your way of listening also gets back. Now it’s much shorter [impossible to understand]. So, at the beginning [impossible to understand] musician had to play notes and so... and this was, maybe for an audience, more familiar to listen to it but for me it was unsupportable. Because the idea got lost... because this... I think if a composer has to find such a special system for a piece, he has not only to think about this system, he has to think about also conflicts which come in a society which the system is not here... or people [impossible to understand] waiting for intervals and melodies that doesn’t come so they are angry [impossible to understand]. Maybe I was not sure about myself [impossible to understand], because it took much more time than I thought. I don’t know how long is the version you know, maybe fifteen minutes or so. I want to make at list twelve minutes piece [impossible to understand]. But I normally never took away something, but this part which is totally... stop, I don’t want to...

He is crazy, he just wants to play... to play, to play, to play... as many notes as possible. You know, even I don’t know if he [impossible to understand], we had a conflict about that situation, I don’t want to speak about, now we are a bit silent to each other.

CB: Really?

HL: I'm totally respectful, I'm totally grateful, but he did... not only for me, he really was fighting for the art [impossible to understand], he made a lot of [impossible to understand] other composers, he made... perfect. [Impossible to understand] generation, I think Ferneyhough he doesn't like to play, so... He had a lot of intelligence, in my case, which made the piece... today maybe... oh, I should hear from him again to say [impossible to understand]. Now, I hear a lot of people and I can profit what learnt by Eduard, but in the meantime, also, I learnt a lot of other things. So, for instance, I never control... Eddy maybe is not the most clever, he's a little bit... he's a belly [impossible to understand], totally like in a funeral suit... he is a Basel "swisser" good man, so... he's incredible, he [impossible to understand] no victim, "sacrifying" [sacrificing] his life [impossible to understand], this is great from him, but he also is critic to other people [impossible to understand] and this other problem... says you are Widmann and sometimes he's very critical about Widmann [impossible to understand] incredible success, [do] you know him?

In my case, [impossible to understand] music had to show [impossible to understand] way of listening and this is, he made [it] in his way... very radical, this was good. He is reflective but he is not intellectual, not at all... you never know him?

CB: Not yet, looking forward.

HL: He's a Swiss [HL imitates EB in a funny way. He laughs]... "*Wunderbar!*" He is cordial and... very Swiss [HL laughs]. And now he's older, I don't know, he is maybe seventy years old... Cristo, it's awful... he's a great man, I admire him, I couldn't say to him because we were not kind to each other but...

CB: To what extent do you think the composer's intentions (in relation to the performer's freedom) should be respected?

HL: I think we should first know what does it mean, freedom. Does it means to obey your instincts? Is this freedom? [Impossible to understand]. Freedom means, in my eyes, to me, to find energies to go beyond the problems, so the first... Freedom is a challenge to accept and to identify. He always... the musicians always [impossible to understand] if he has to do some other things he never did before. And the freedom is not to look at the paper [impossible to understand], it's clear, it's totally professional to play the right pitches, there is a reason, maybe [impossible to understand] discuss it with the composer. But, in a *bourgeois* society, to discuss freedom is very strange because I don't see any freedom in our society, we are all manipulated by the media, by the commercial entertainment, by sports. I like sports but it's become a service of entertainment. Our freedom is this wonderful supermarket [impossible to understand] to use. This is not freedom, this in an incredible prison, and it's a prison which is, I think. Then, we have something like a religion but it doesn't work anymore. There is something like philosophy, [which is an] intellectual gymnastic but not really helpful. The only thing that could be freedom [is] to remember that we are creatures thinking about death and about life and to make the best of our lives, this is freedom. And a clarinet player who has chosen to use this instrument has the possibility to create acoustic situations which is "spiritful", which is full of energy, of invention, of fantasy, this is freedom. And then, from this point, he made, say: "I would like to make this longer" or "I would like to [make a] pause, still, intensive" or "make [impossible to understand] no pause", maybe then being... arrive to such a level, to be thoughtful and to be sensitive and to be a clarinet player in the situation of discovering something, not to showing your possibilities, the most important possibility for a player is his capacity to open his mind.

The other things is... technique should be good but this is like cook, it should be better or good cook [impossible to understand], nothing to do with freedom. Now there is a little sort of pieces [impossible to understand] I know pieces from... not only from Boulez... and they call freedom that [impossible to understand] have a choice. You can "choice" if you want this photo or this photo, you are free [HL laughs], it's [an] incredible freedom! You can "choice" if you want [to be] on this side of the street or the other side of the street, [impossible to

understand] or you buy a Volkswagen or you buy a [impossible to understand], incredible freedom, yes... [HL uses a sarcastic tone of voice]

Freedom is to find itself, himself [impossible to understand], so for me freedom is really to work and to take a text not like sort of slavery, but offering to open your life. And then, I think, there are also pieces which provided [a] sort of choice. I also made such pieces, you have these possibilities and you “choice” one of them, please. I don’t know which reason is behind, if you ask this or this, it’s more or less arbitrary, nothing to do with freedom. And then, there is music in which you can just show what’s your repertoire... or possibilities. This [impossible to understand] in Cage... there is a piece of... piano *concerto*, in which each position is not [impossible to understand] only when it has to do, then it [impossible to understand] something. And you know that Cage said, when he heard the first performance, because the musician said: “ah, we are free, we can do whatever we want”. So, [HL sings a popular melody], he’s free, he can do also... So, Cage said: “I should find a possibility for my musicians to become free without stupid, without becoming stupid. So, for me freedom is not a thing you... Do what you want but to develop [impossible to understand], otherwise we are not humans, we are animals.

CB: So, the text, the score...

HL: The text, in my case, it’s clear. Sometimes, I’ll tell you... during a piece I change something... sometimes I cannot explain why but I say: “no”, this is my freedom. And the composers freedom might because, you know... a text of Beethoven *concerto* and do it by Marta Argerich or you are hearing by Lang Lang... it’s totally different, because they are only showing themselves, this is our freedom. But they don’t think: “now, I should be free”. Or a composer: “no, no, I shall organize some freedom”, [impossible to understand] are composers that think like it but this is still [impossible to understand] the idea of what freedom is...

CB: If a performer thinks that an aspect of a piece would be more satisfying (more successful or aesthetically better) by departing from the score, can he or she do that? What cases? Is there any limit?

HL: [Impossible to understand] special situations... I could imagine, for instance, Eduard or somebody said to me... I should make, for instance, in *Dal niente fortissimo* [HL sings], and silent. And he said: “oh, I would like to do better instead of *slap* I would like to make a normal note”... and there is a reason, a technical reason, or something. Musically we can try, I’m very patient... but normally, I think... the best part of freedom is to respect, this [is] another thing... but there are musicians, also in old music, of the *cadenzas* of... Baroque pieces, pre- Baroque, before Baroque... they can do whatever, they can improvise even, but this is totally in that language and everybody knows, so you are in the music, and then you can make something. If there are pieces which are not music, which are again inventing music, then I don’t know if it makes sense to change something.

CB: Let’s put it in another way, do you think there is a performer playing a piece created by another person, this is a creation, do you think there is a space for the performer detached from the creative part of the composer? Meaning, is there any space, any creative space only for the performer, where the performer thinks, calculates...

HL: Ahh, maybe... Well, now I must speak [about] another piece, *Air*, with percussion and orchestra... and there is moment, like in classical music, the cadence, [impossible to understand], but in that case I say to the soloist: “now you have a time, you can react on what you played before”. Also, in my piano *concerto*, it was interesting, the very first... there is a situation which has only a B, tremolo, in the whole... by violin first, violin second, then by a marimba and the piano... and then the player has the freedom to play what he wants but I know that he had before performed my piece so I trust him... that he knows... [He] shall react or not [impossible to understand]. The very first was a pianist... in this time

[impossible to understand] three-four minutes... he decided to do nothing... also freedom. I didn't say you have to do, you do whatever you want... But you are full of the music you had before... also, improvisations by Bach are like this, he has a material [HL sings] and he goes on with this [HL keeps singing], he's there, slower or whatever. So, [impossible to understand] [he] decided to play nothing. [Impossible to understand] played the same *concerto* and there is a *crescendo*, it's a B flat, and she played A, only. She only made a situation of a minor second, it was all. Then it was performed by Frédéric [impossible to understand], and he wanted to play... when I heard... it sounded like... some commercial jazz and [impossible to understand]... it was in him... it might happen, for me it was a pity, I think he should... [Impossible to understand] with my music. And now [impossible to understand] made a lot of elements together... maybe he [impossible to understand] Stravinsky in character or Boulez, just to play something... but if a clarinet also is a composer, maybe he can try something...

Now, in *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, when she is so cold [impossible to understand] there is a moment she says only: "ichchch". And then she has *piano fluido*, they make four, they make seven, it's sort of [impossible to understand], and then I would not call it freedom, I would call it "spontaneism" [meaning spontaneity], maybe, it's another thing... to be "spontain".

CB: Is this part of the creativity of the performer?

HL: Yeah, I think a good performer is always creative in this way.

CB: Would you say the performer is creating?

HL: Yes, in relation to what is given by the composer. If it does, [impossible to understand]. I remember, when I heard this cadence, I thought: "[impossible to understand]", you know [impossible to understand], the jazz pianist, [impossible to understand]... and it was so free, not to think about my piece anymore... I have to think about other things. In my music it's better to be concrete on the text. In the little girl, again [HL talks about his opera], there is a moment when she is

finally making [impossible to understand] because the left hand is stopping and I let [impossible to understand] do what they want [impossible to understand] look, now you create a little matches [HL sings the effect]. And sometimes they like such ideas and then do something. But it's improvising, I don't know [impossible to understand] freedom, freedom is... is totally... an existential thing, freedom is... maybe I should not have the same word for... freedom is a sort of calm, in which all are in our creativity, is there... [Impossible to understand] task to do it. I think the cadence once was, in the classical music, also offering... because they thought the poor pianist has to play the subjects of Mr Beethoven or Mr [impossible to understand] or... now he has a freedom, and improvise.

CB: Do you think the performer could go against the intentions of the composer?

HL: [HL laughs]. If he really has a reason... which reason could he... just for fun? If this means [impossible to understand] [if] the conductor [is] more or less the enemy of the music or the enemy of the orchestra [or] musicians, also... maybe, it happens not willing it... my *Clarinet Concerto* was performed in [impossible to understand], in Siberia, and those musicians are totally Russian [impossible to understand]. So, Russian soul and so cold, and they played... I couldn't recognise my piece anymore, but it says some sense... I always like the situation of Shakespeare [impossible to understand] this madness... if there is a method in the madness then it's OK...

Against the piece... I don't know, if it's only a theatre then it's a reality, he should not play the piece, what can he do? [impossible to understand], if this is [a] piece [that is] so hard [and] I make romantic things out of it... [Impossible to understand] something against music, I cannot imagine.

CB: Could you establish the limits of interpretative freedom?

HL: But even if you have a text of poetry you can speak it in a pathetic way or speak it in [a] different way. Maybe, if it's a very romantic text and you hate romantic situations and you speak it like a *bureau cheff*, it might be interesting somehow.

But I cannot see a human [reason] what to do this. You know, there is a very interesting free, he was Glenn Gould, and he made a sort of Mozart, have you ever heard this? It was his freedom, you didn't more hear Mozart, to hear Glenn Gould. You hear a sophisticated way of Glenn Gould to use a piece of Mozart. I like Glenn Gould, but this, Mozart, there is no relation to it, so he... You should love the music you have to play and then there is no reason to do something against it. If your character is "temperamentful" [meaning moody], and the piece is cold, you [will] make some temperamental... it doesn't change the text of the music, it just gives more... but like Glenn Gould, he showed his own sort of sophisticated way of thinking and the piece maybe is only a pretext to show this.

CB: Can I give you an example? In theatre, in Madrid there is a national company and now they are showing a version of *El Quijote* and it's a complete new version. I went to see it and obviously the essence, the meaning, the message, is there, it's still the same one but, I mean, it's not the same piece, it has been completely transformed by a classical company of theatre...

HL: [Impossible to understand]

CB: And this is interpretation, isn't it?

HL: Look... I have a wonderful story of my teacher Nono, he made a string quartet, [impossible to understand], you know it?

CB: Yeah.

HL: There are incredible *fermatas*, like [impossible to understand]. He wrote a 23 seconds silence. So, it was performed by the LaSalle Quartet. [The] LaSalle Quartet, they are old gentlemen and they play Beethoven and Brahms and they make beautiful *pianissimo*. So, they made the piece of Nono, and there is written a *fermata* [where] you have to hold [the sound] 23 seconds. And you see, after six seconds, the bow is already at the point, so they stayed a little bit, and made... it

was a beautiful sound but it was by and by, so, fading out, very hard, maybe they made 21. And then, the Arditti had to play [it], the Arditti Quartet had to play the same piece, and Nono said to me: “they cannot play this piece, they have no idea [impossible to understand] the idea of my music”. And then they performed it in Fribourg, then he said to me [impossible to understand], he said: “the only quartet who can play my piece is [the] Arditti Quartet”. I said: “How? You changed your mind or what is this? How you can say like this?” And he said: “yes, all those long *fermatas*... there’s written, as I said, 23 seconds, and the Arditti said: ‘my bow has 87 centimetres, so 80 centimetres divided through 23 that comes out each seconds only 2 centimetre’”. So, he looked and they arrive exactly after 23 seconds, it’s a point. And the sound in this way, because it’s so slow, the sound, became a little bit to tremble, they had a little bit of noises... and Nono was so happy, and he said: “the LaSalle made an interpretation and the Arditti made a realisation, this was a difference... or to interpret something or to realise something. I don’t know, sometimes maybe interpretation also means to make stronger what the composer wanted to say and sometimes it is a misunderstanding.

I don’t know, there is a famous... my friend Hans Zender, he made an instrumentation of Schubert’s *Winterreise* and he was totally free, *Winterreise* is for piano and singer, he has an orchestra, and he made an interpretation because there is [a] song like [HL sings], it’s a nice romantic song, and we know exactly, this is more than a romantic song. *Winterreise* is the most said song, because it’s a dream of this beautiful... it’s so... and Zender made an interpretation, not a realization, he made [HL sings the same song with a different character]. I said: “*scheize*”. He underlined what we could feel, so it shows... He wants us to... in the tam-tam, to use it as a more mysterious effect... He’d stolen from Mahler or he’d stolen from Wagner, why a tam-tam. It’s a Chinese instrument of [impossible to understand] and has to make it a little bit fill... [HL sings loudly]... Schubert he didn’t do, he made a sound and we should feel that it’s so joyful and so sad at the same time. Sometimes smiling is the most sad effect you have. If you make smiling and you... so it’s all dialectic, it’s all sensitivity of... but the music could say, by “interpretate”, interpretation, to put our head [impossible to understand]

serious, [impossible to understand], you think I'm stupid or what?! And if you make [impossible to understand] tam-tam, this is a totally standardized way of intensity. It's so easy for a composer to use a tam-tam, it's a parasite of such element, which makes a little bit mysterious thing, you say: "tam-tam, big tam-tam, soft six, piano", what a great composer, huh? Totally ridiculous... So, interpretation must be intelligence... sensitive. Maybe give less and sometimes there is... the *Winterreise* of Schubert [impossible to understand] romantic way. And we understand... it's a historic way of, and they are totally cold. And maybe, like in Stravinsky, and the...

In the most expressive, how's it called, expressionistic situation, the most catastrophic Alban Berg, in the most catastrophic situation, Alban Berg wrote [impossible to understand], without expression, this is the most strong expression. And every would have to say [to] you: "your mother was killed". You don't say expressively, you cannot "interpretate" such a sentence, you know the sentence is so hard that all the emotions come in you and you have only to say soundless, and not with giving some... and if a man says, if a man sings: "I love you", he is lying... if it's really true he cannot sing it, maybe he can whisper it or he can even not say it, you should understand. Maybe I should go, maybe he says: "I hate you", to say: "I love you" because I love you comes from [impossible to understand] we cannot use it again. And if the girl says: "yeah, it's a nice word"... it's lost, it doesn't work. So, the reality of... the idea of a piece... you should understand and then you can do whatever you want, you should... maybe you shall even underline the moment.

For instance now... in the opera there is [impossible to understand] you know the story... and then the girl having... use the matches and she has so great hallucinations of [impossible to understand] and the... she has a remember of her grandmother, which she loved so much [impossible to understand], and she makes again... and she sees her grandmother and now she has so much fear, that she goes also like the stuff in the... she takes all the strings, all the matches, just to keep them, grandmother, she says: "stay with me, please!" And in German says: "*Nimm mich mit*" ("Take me alone"). And I said in Buenos Aires, I would also make it a little bit slower... "*Nimm-mich-mit*", because it is essential of... it's an

old thing, all this... there are a lot of matches, but this is, and so... this is my idea [impossible to understand] I wouldn't do it, "*Nimm-mich-mit*"... but, I'm a sentimental old man, so. This is my... this is [a] sort of freedom, you can use it like this.

Today, what I would like to do, which I never did before, I write in my score, for instance, *appassionato*, then you can interpret this word. And if I would make in *Dal niente*, maybe [at the] beginning, I would write, I'm making fun of this here, *liggero misterioso*, it's a good idea [impossible to understand]. Here only one note and you write *entusiastico*... only one note, it's not so easy, yeah? [HL laughs], or *histerico*, only one note, you must try to do it, yes? But I would like to do, I said *appassionato*... *liggero misterioso* at the beginning, or I say *by and by appassionato* or [HL makes an effect with air]. I even could write *frenetico* or *fanatico* or something like this, not because... the piece is fanatic but the player should do it like this, because the player is an instrument and if you play a very, very tragic melody on the piano, the piano does not cry at all, the piano is a piano, it does do what you want. Now you are an instrument, and you see, I must keep more fanatically or I make a *calmando*, this is... you can see in Scriabin score or even in Gustav Mahler... he wrote such things... *joyful*.

I think a musician today, he has a text from so different music styles [impossible to understand], but if he [impossible to understand] I'm invited to play joyful, I always say something, it was a musician to play [impossible to understand], I asked him: "please, smile". If you smile, you play better. Or there is always [HL makes a noise with his nose]: "please show your teeth". They play better, it's too stupid, yeah? So, there is a sort of, I think, each... I'm doing... but at the moment I'm not a composer, I'm an instrumentalist, and so this is what and interpreter can do, to make us [impossible to understand] intense, in his sense, as possible and they can use all those dramaturgic effects, just as instruments, not as, you should not cry at the end, and for instance...

Again, my opera, I always say to musicians: "please, this is serene, the story is totally sad, the girl is dying because nobody helps her, she is naked and cold and people are singing [impossible to understand] and she is alone". So we can make it very tragic with a lot of tam-tams and so on... serene, and is much

more sad because [impossible to understand] serene. So, there is a dialectic of interpretation and all this should be reflected if [impossible to understand] I want to be free in performance... I have to understand and then it's me. I have another interpretation, like [impossible to understand] this is a mix of thinking, a mix of our reflects, as instinctive reacting, persons...

CB: Great, that's the end, thank you so much. You said so many beautiful things.

HL: You have a lot of work. I didn't think about this.

CB: Don't worry, I always enjoyed.

Eduard Brunner – clarinetista

Lugar: conversación telefónica

Fecha: 25 de abril de 2015

Hora: inicio (11:05), finalización (12:40)

Entrevistador: Cristo Barrios

Transcripción y traducción (ing./esp.): Cristo Barrios

Nota: La transcripción de esta entrevista incluye correcciones y aclaraciones que Brunner añadió después de recibir una copia del documento original.

Transcripción

Cristo Barrios: Well understood that you are not the creator of the piece, could you describe the creative process of *Dal niente*? How did it start?

Eduard Brunner: Yes... good! I must tell you, before... a little bit... story of friendship with Helmut Lachenmann, and we have first... [The] first thing was [another] piece, a trio... it was *Trio Fluido*. Then I asked him, later, for a piece and he decided to do something for clarinet alone. So, it was in the time when he had made this... this... this is for cello and percussion, and his *Intérieur I, II and III*. We started to work together, it's been in a time... it was perhaps... I don't remember good... minimum one year before the first performance, [in] 1970 the piece was finished and one year before Helmut collected a lot of material, especially to find a new expression... a new expression on the clarinet. This was in his time... absolutely, we say in the air, you know. A lot of other composers, like Boulez and everybody, had to find new sounds of music, especially, in my case, of new sounds for clarinet.

So, Helmut came very often to me, at home. He had, of course, a very clear idea [of] what he wanted to know, about what

was possible or not possible. One day he said: “oh, half part of this piece... you are the composer”... he was very friendly but [it was] not true, with me [EB laughs]. Because we looked always what is possible and he was especially concern on this sign [characteristic] of the clarinet when [the] sound begins to leave, so it was first... finally a first [impossible to understand] in the piece was this moment when [the] sound... I say in the moment in [impossible to understand], a beautiful sound of clarinet begins to exist. And this was... first part, about thirty four seconds, perhaps one minute, of this idea... and this was finally a lot of scales, finally, in a way, [impossible to understand] clarinet scales but always this moment, when a sound starts to begin, to come *Dal niente*... from nothing. He always, more and more, came... it brake to be sound, and then [impossible to understand] a second part when he starts to, to take also possibility... and also, what if, other possibilities and [impossible to understand] to think... thinking about from where comes [the] sound: “how do you make a sound on a wind instrument?” Of course... with your air.

Suddenly, he started [a] very long time in this piece to work with this possibility and not only to have effects, this is a big difference by Helmut and other composers and... it was really a material to make a very strong and a very exact music and... this [impossible to understand] to work, this is noise in a new way, not as noise but as real material. This was, this second part, and especially of course in his language, and then he goes on and it starts [impossible to understand].

I had always the feeling it [he] was a little bit, like a little bit scared, so... in [the] character of [a] *scherzo*, and here he started with a lot of possibilities, of attack of the sound, so it was all this special, or [a] different way of attack a sound, speak normal *staccato* with tongue, without tongue and *slap* tongue... all these different possibilities.

Finally, before the first big break, he makes something, it comes, [the] first time, in harmonic sound, a very beautiful harmonic sound. Then, this finally was, for me, the first part of this piece. Second part, it... he starts to mix all these different possibilities, and, you know, I play also, on my CD [impossible to understand], the original first big version. Later he have made a short different [EB speaks in German], I say, he has limited, yes some places, but I play everything.

Then... because it starts to be very dramatic, and very loud, this sound harmonics and so, all this kinds... and very expressive sounds, very hard to sing, when you play, for example, only with teeth on the mouthpiece, and all this kinds of things. Then it goes, this goes on then [it] comes a very long passage, you see, [it] works with fingers and with air and this is, for me this is very interesting, [an] interesting place and [a] very special [passage] to play, it's not easy...

Anyway he goes, you know, take air, take air or push air, so always this “changement”, and then [it] comes again a big part, he plays really *fortissimo* and everything then. Later [it] comes short, “reprise” and he stands a little bit classic form with a “reprise” and on the end it's a very long, a very long but beautiful coda where he makes again something new, this “changement” of air with vocal, so, this [is] also... something very new, this... a lot of new techniques on the clarinet and I can say we have developed this together and for me, you know it, I am still long time a teacher and so... one of the most important pieces for technique, contemporary technique for the clarinet and it was really [the] first time, so expressive and so consequent to do everything. So, this is what I have to say.

CB: It's amazing how many things you can remember.

EB: Yes... just a moment [EB leaves the phone for a moment]

CB: Let's talk about those meeting you had together, were they in your house?

EB: Of course, or sometimes my home but usually with him, but later, you know, perhaps later, ten years later, he has again composed an extremely piece for me, it [was] *Accanto*.

CB: *Accanto*, yeah.

EB: *Accanto*, a clarinet *concerto*. Later the trio, *Allegro sostenuto*, these are three pieces he composed and dedicated to me. You know, in the second, [impossible to understand] *Accanto* he had... I was always by him at home because he had in this time [impossible to understand] to have to be sure and to have always present every effect and everything he has made recordings, but in *Accanto* and in *Dal niente* not, it was in memory and always to try and to, when the piece was finished he came and had always worked in these pieces, on this piece. By him, it's a little bit difficult [EB laughs], he's never... he finished never [EB laughs]...

CB: Do you recall the nature of the questions made by Mr Lachenmann?

EB: Yes, because, you know, for example, I can tell you... we had an idea, so to play, to play, for example, without sound, only with air, and then he asked: "is this possible?" "Is this possible?" For example, when you play this out sound, only with air, it's only possible between... in the loud, in the *chalumeau* register, for example, and this was for him very important, to compose only in the *chalumeau* register for the clarinet, for example. Because, when you, when you make, we say so... "octave", when you go to the next place register, the high register, it doesn't work, you know. It's only possible in the loud notes.

CB: That's very interesting. Did you suggest any ideas to Mr Lachenmann?

EB: Oh, I gave him sometimes ideas, of course, because sometimes, you know, it was not easy with him [EB laughs], because when it was an accident for me, I wanted

to try something and I thought is perhaps possible, suddenly it was, because it was “extremely”, it comes another thing. He said: “oh! What is this? I want to know”. If you have the music, it’s in very, very... near... before the coda, you know, near before the coda, it’s something with “effetistish” [effect] with *flutterzunge*... and this was an accident for me, and he said: “ah, this is very interesting, do it again”. So, I tried to do it again and ten years later, in the *Accanto* you can hear this effect, it’s very high and [EB sings the effect]. So, very “extremely” high. It is a long... a long phrase only with this effect, it has used... “extremely”, but here, in *Dal niente*, it comes only one time, here, on the end.

CB: I think I know which part you mean.

EB: I do it with teeth, of course, but I do not with teeth, I do it with expression pressing, “extremely” expression pressing, and with *flutterzunge*, so you can make this effect.

CB: I see. Do you remember if Mr Lachenmann came to you with a passage, with a section, or something for you to play?

EB: Of course, but not in tempo or in this time, because I had to work, but usually it was only, he had ideas, you know, and sometimes. I remember, he has written so... little bit... small exercises, for him to [check] if something is possible or not, and this I can tell you, he has done [this] his whole life. When he was not completely sure... and the most interesting example for you, perhaps, it’s when his opera, *Schwefelhölzern*, he has tried to, he had played for the orchestra... first, he wanted to ask only people, like me or so, he’s asked people: “is this possible?” But it was not possible this same thing with the orchestra, so I had to write for the orchestra small “*etudes*” for you hear how it sounds, how it sounds something, and so here it was also the beginning of this thing, of this idea, and I remember he has made the same thing with strings and with percussion [impossible to understand] and everything, in the same way. Because, you know, [impossible to understand] the composer [writes] something and say: “look” [impossible to

understand] you can look if it's possible or not possible. So, "him" not, he wanted to know very exactly if something is possible and, if it's in his sense, possibility, you know. If it's possible and especially if this [is] what he was thinking and [what it] was necessary for him, for something.

CB: Do you remember if Mr Lachenmann introduced [any] changes in the piece after these meetings?

EB: This I cannot tell you because, you now, he composed very slowly [EB laughs]. He composed really, a "procesus" [meaning process] from the beginning, you see, [impossible to understand] from him, it was, I think, only minimum half a year or something, so...

CB: Really?

EB: It was difficult, it's difficult to say if he has changed something finally.

CB: What do you think about your contribution to the creative process of *Dal niente*?

EB: My contribution?

CB: Can you say something?

EB: Yeah, finally I [impossible to understand] had to find a new way to play the clarinet.

CB: That's a lot.

EB: [EB laughs] But I only... in this case, I am not, I only [had] to work, you know, to help, to "realizise" [meaning realize] ideas of a really great composer.

CB: Do you think your personality as a performer influenced *Dal niente*?

EB: This I cannot say, for me it is impossible to give an answer because I can only say to you... I have... from the first day, [I] admire Helmut... extremely, and from all my composers, I must say, it's my best friend and his music is very near for me, and I understand his language and his role, especially what he has in the music life, in contemporary music, for me, I really admire this, extremely, this I must say. Because he is a big "*revolutionaire*". He has made really a revolution.

CB: Imagine if Mr Lachenmann would have contacted some other performer, instead of you, in order to write *Dal niente*, do you think the piece would have been different?

EB: I cannot tell you. Because he has... in all later pieces he has only contacted me, also, in orchestra pieces, and always... when the question was something about clarinet, I had always to say and to look if it's possible or not possible. He is also, in this case, a close friend, you know.

CB: He told me the same.

EB: Oh [He laughs].

CB: He made very nice comments about you and your friendship.

EB: Oh yes [EB laughs]. This is nice, it's so, yeah... You know, it's a friendship, really. This I must say: it's a really artistic friendship, we are not always together, you know. The last time, when I've seen him it's perhaps two or three years ago, but we are, every one from... we know... every are... he is for me and I am for him here.

CB: Very nice... Could you describe the process of preparing *Dal niente*?

EB: Yes, I can really remember everything because it was really, you know... First it was very slow and very small sections when I have played, so when I remember

the first performance, it was in Nuremberg, I remember there, I was really not sure, I was not so sure, how many times I have to give or how many times I have to play everything... and I thought, I must go a little bit on. Sometimes it was also new for me physically, also, and sometimes very, very hard, and so, it was not easy anyway. First performance, I was really not so, it was not good from my side because I couldn't "realizise" [meaning realize], not very good everything, and now, you know, some music from Helmut, [impossible to understand], I must say, in a sense, you understand it perhaps right, a little bit like in the sense like Beethoven, a little bit. The thinking of music and when you play [the] first time [impossible to understand] from Beethoven, you don't understand everything, and it's a long process, a whole life, to understand everything and to give to the "audition" [audience], and to the people, the idea... it must be so, and [impossible to understand] not be in other way, you understand?

CB: Yeah, I understand perfectly.

EB: So, and then, I played it very... I played very often this piece and also, perhaps you know, perhaps a recording of what I made [for the recording label] ECM. I have made different recordings [of this] piece, but [the one I made for] ECM, it's... because Mr [impossible to understand] was really [a] perfect engineer and really... and I have made it in a small, small, small church with one microphone, so you have the idea how it sounds this piece, really in a hall, but for a normal "audition" [audience], and this I think it was really not bad, I think in a sense, in a sense good. You know the problem, it's... with this piece, I must say, with this piece is very often... when you play this piece in a hall without acoustic, with bad acoustic, you are lost. So, you must amplify something... when you amplify it's also not the same thing, you know. Because the effect and the ideas and everything, it's so complex, so it's not good to do because with the music from Helmut it's really not, it's really natural, it's really natural, and the expression also and he wants, this is his idea, to give this idea... people must really hear, and give attention [to] what they want to ear or what they can hear and this needs time. Today, I have... I have this time, you know, you to do everything very exactly

and also... but me, when I was teacher... now I give only chamber music at the Hochschule in Saarbrücken [impossible to understand] but, but then I was [a] teacher... everybody, when they have made the master they had to play *Dal niente* by Lachenmann, otherwise, by me, they have not made their Diplom, finish [EB laughs]. So, because for me it's really, you know, a compendium for really... for everything in the contemporary music, what a clarinettist has to know and to do.

CB: Once *Dal niente* was complete, did Mr Lachenmann and you meet after finishing the piece?

EB: I meet him, of course.

CB: But meaning, did you meet him to talk about *Dal niente* and to introduce changes or to work further on the piece?

EB: No, this piece was absolutely finished. And then I played till now is the same thing. No, we started... later, we started to speak about a clarinet *concerto*, you know, about *Accanto*, and this was completely another thing.

CB: But you said that Lachenmann, after some time, he reduced the piece.

EB: Yes, because for me it was not good what he has done because, of course, you know, Helmut's music, when... in the time of *Dal niente*, near nobody has no [impossible to understand] and near nobody has played this piece, other clarinettist played not this piece, in this time... and then, later, somewhere, he played also... he said: "oh, this is not good possible, and it doesn't sound good and so". Helmut has made it a little bit... "changements". I think it was a pity, and he thinks, also... later he say me: "oh, I have made a big mistake". [EB laughs], yes, yes, and... perhaps you have... if you are... you said me you are a clarinettist, so you have also, I'm sure you use the printed music, and when you hear, when you hear my CD you hear many things it's not in your part. What I play, I play really the original part of this piece, yeah...

CB: Was this your suggestion? Was this something that Lachenmann thought himself, I mean, reducing the piece?

EB: To reduce? No, no, no, absolute not my idea, no, no, no. I was a little bit, I was a little bit angry, I can tell you [EB laughs].

CB: I see...

EB: I said it, it was a pity. Because these places, what he has cancelled, these places for me was very interesting and very important.

CB: Did Mr Lachenmann attend to some of your performances of *Dal niente*?

EB: Of course. At the beginning, for the beginning, when it was not... first performance, of course, this was, I remember, in Nuremberg, and then, sometimes when I play in Munich and somewhere so, in [impossible to understand] he was always with me. Of course, when I played it somewhere else, in Italy or something, he was not with... could not always come. But, perhaps, he finally I think he has heard me original play or... this I cannot... but not very often, perhaps three or four or five times. Then, you, I think for him it was... I think today for him it's very important to be sure as you play his piece in his sense, I think, so it's not necessary to work with me again, it's the same thing, you know, because he has [EB laughs]... he has "*confidence*" to me...

CB: Do you recall if Mr Lachenmann made any suggestions to you after any performance?

EB: No, nothing. In all pieces later also not. Also, not in *Accanto*. Of course, he has always changed many things in *Accanto* [impossible to understand], was a clarinet *concerto*, and also advises... not, never advises, because... he had this style to compose for clarinet to me, I think so...

CB: Did you have any question after the first performances, let's say: "I don't quite understand this" or "maybe it's better this passage or this effect would be better like this", did you have any suggestions?

EB: No. Only... [Impossible to understand], like I said before, the only problem was to play this piece in bad halls. This was finally the only problem, and so I have tried myself to find a good solutions, also.

CB: Did you spend time analysing the piece (harmonic, structural, etc.)?

EB: No, I had only... I spent a lot of time to find different way to learn the piece, you know, you would be surprised, again, I play it again in next time, again, in different concerts, so I work, I have a style to work this piece completely different as it was written. For example, you know, to find a way... for example, to find a way to play really in rhythm and really exactly on this... and especially... by Helmut, many things, without rubato but "absolute". Yeah, it's rubato but in the sense rubato like Schumann or by Chopin, so you have a really exact round tempo, you understand? A tempo, this tempo is really "bang", and "bang", and then you have to... When you are too "occupied" [meaning occupied], this special effect to play with [impossible to understand] with air or without air, or so... First I play this in normal notes and [I] play really exactly to find a way to play exactly, for example, this out sound, and you can hear really rhythmically what I do.

Also, when I play... and this was a long protest for me, this I must say, on the beginning, when I have first performance, what I have said, it was not so good... I was too much "occupied" to play all these effects, you know, but I can tell you [impossible to understand] when I start to play this piece the beginning, I first play all scales *mf*, always, or *mp* or something so, not so *pppp* when the sound begins to start [impossible to understand] really exact scales... when you do this it's not easy to play, it's really difficult to [impossible to understand], but then you have every note really exact scales, like absolute in plastic style. If you play Beethoven or Mozart or so it's the same scales, you know.

CB: Before continuing the interview I would like to ask you whether your first performance in Nuremberg was part of a Festival.

EB: No, no, it was, you know... In this time, music organization and music life was completely [impossible to understand], completely different than today. In this time... today, I think [it's] always a little bit a pity, it has always [a] festival for contemporary music and then, after this, people organization for *concerto*, so I make my work for contemporary music and finish. And in this time it has many small groups and small finally [impossible to understand] the quantity of the people it was not many people, but it was... in every town, it had a small societies for contemporary music and this society it was really a very interested public. For example, when I have played, I remember when I have played Helmut's piece in Munich, in this concert was composers as audition composers, was Carl Orff, [impossible to understand], Genzmer, Bialas and others. It was here, it was... it was not so many people but very interested public. They would absolutely not agree [EB laughs] with the compositions, so it was... I will not to tell you what they have said about the music from Helmut. In this time, ay, ay, ay... this was very hard. And also specially when I have played *Accanto*, it was always big... usually [impossible to understand] it's a too long story, I tell in another time, but in this, it was always a scandal, [do] you understand? And sometimes, sometimes so hard, like scandal with *Sacre du printemps* from Stravinsky, sometimes. And I remember, for example, in Warszawa, autumn, we have played this *Accanto* and, for example, who has great, great [EB screams out, imitating someone being furious], and it was Penderecki.

CB: Really?

EB: Yeah, yeah, he was so angry! He shouted "buh" like mad! Yeah, but you know, I thought always... suddenly, I remember it has changed and then Helmut was really the most important, the most known composer of the world, from one day of the other. I am very happy for...

CB: I didn't know that story...

EB: Yeah, I can tell you many stories.

CB: To what extent do you think the composer's intentions (in relation to the performer's freedom) should be respected?

EB: Of course... the intentions yes, of course it is a piece must be "absolute" be respected. For me Helmut is one of... it's difficult to say for me... one man, he knows "absolute" the [impossible to understand] about philosophy, he is really not only a big composer, I think he is also... it's really a great thinker, and not only about music. His way to [impossible to understand] as [a] composer, I must tell you, for him... his life, I think, so I say about twenty years, near twenty years, it was for a long time so extremely hard, you cannot imagine, how hard was his life as [a] composer. To have this force and this idea, it must be to make this, to be sure, this revolution must be and it's necessary in our time, it is for me... [I] admire this extremely, I must say. And this is finally [impossible to understand] for all his music.

Because his music is really, when you hear it... you hear... it has composers, you know, [do] you understand? You say [a] composer is good, do something very good... [an] excellent piece, it's brilliant pieces, but then it has composers, you hear only ten bar... one bar or two bars and you are sure, and you know not [impossible to understand] from who is this piece. So, you know: "ah!" It's only him, it's only his language, it's only him, so, for example, it has other composers in our century, for example Olivier Messiaen, is one, I think for me, for my feeling, is one composer, you hear Messiaen [and] you know is Olivier Messiaen, only his language... also Stravinsky, also of course, it's really and... Helmut it's also so, it's not so... it's not to compare with other things and with other people.

CB: What artistic value do you give to a freer or more open interpretation, less tied to the composer, score and context?

EB: Also, you know, a good player plays really very exactly what is written. When, of course, we are... we can be happy, we are also different persons, you know, and we have different character, and... but [the] first thing is you play very exactly and not free, you cannot do what you want, so you have to play this. But when I play or when you play or something it's something like, it's a language. When I speak I have another voice than you. And also, [a] clarinet player or [a] violin player or some [impossible to understand] it's different when they play very exactly but their character, or their sound, their sound, personally sound, specially by singers, is different, and so it's also the interpretation different, but the text, to play the text, has nothing to do to be free. These are two different things.

CB: Do you think the creativity of a performer is important?

EB: Yes, it's... I think, of course, it's important because I want to hear everything, otherwise it's not necessary that different people play a piece, you know. And also, of course, it's also sometimes [impossible to understand] from, in the history of interpretation. When I played in ninety seventies this piece... nobody had... my other colleagues from clarinet had no idea how to do or what is to do with this piece but today many young clarinettist, also in the orchestra, orchestra style...

When [the] first time [an] orchestra played Lachenmann, or played Boulez or played something, or... they say certain things are not possible, it's not possible, we cannot do, [impossible to understand] we don't do this. Today, [impossible to understand] Orchestra Babarian broadcasting played very lightly a piece from Lachenmann, because for everybody this... all these techniques, these contemporary expression techniques are completely normal and new musicians, in my case clarinettists, they have to know what they have to do.

CB: Let's put an example, if a performer thinks that an aspect of *Dal niente* will be more satisfying by playing freer, do you think he/she could do it?

EB: No, "absolute" not. This is, you know, I also in extremely cases, the [impossible to understand] we say [impossible to understand] theatre. Today [impossible to

understand] they make, they kill the pieces and they think they make new pieces but I think it's not, fortunately it's not possible, to respect the text, yeah. The writing, the music, the writing is very genius, you can do really near everything with normal writing of sound, of our text.

CB: You have said that creativity is important, what is the difference between being precise and correct and being creative?

EB: Because, I have said, everybody is different and also... opinions are also different, you know, and for one person is enough one aspect from a composer, more important and you express more this in a direction, and this... but this is the character from a performer. You know, when you take, for example, when you take... Toscanini... he had opinions about Beethoven so, and [impossible to understand] of every music, and he was very exact. Other composers, other "interprets" were also very exact but, for example, not so hard... much softer but also saying exactly [impossible to understand].

CB: Do you think this creativity is part of the performers freedom?

EB: Yes, of course, it's the character. I want to say the character of the person.

CB: So, performers, do we have some freedom after all?

EB: Yeah, of course.

CB: But this is not against being correct and precise, is that what you mean?

EB: Yeah, this is a difference, yeah, this is the real difference. It makes music life interesting.

CB: Now it's very clear, thank you. Do you think that you have more authority than other performers regarding the interpretation of *Dal niente*?

EB: This is... no, I hope that a lot of people play this piece, of course. I must tell you practically, something, this I can tell you, this... especially in *Dal niente*, it was a commission for me. I have asked for a piece for clarinet solo from... to have from Helmut Lachenmann. I have received this piece, and we have worked and developed this piece a little bit together, so, of course I have, of course, very natural, yes, a very natural way to speak about this piece or to think about this piece. It's very natural and, of course, I think... for me it's important to give to so many people as possible my ideas about this composer and about this piece, so, this is what I can do or what I have to do in it. This is very important, it's finally something... if people have... has, for example, the... when you, for example, take... Yvonne Loriod, she was married with Olivier Messiaen, of course, she knows very well his piece and she gives you to the next generation all this, it's, this what we say... tradition in the music.

CB: When interpreting a piece of music, to what extent do you think it is important to be familiar with the compositional language or tradition of the composer in question?

EB: Of course! Language in music is one thing... every great composer has his language and the most difficult thing... also difficulty, is finally to learn this language and to express so possible, so possible as possible [EB laughs]. In his language. So, Debussy has his language and Helmut has his language so... I must learn like learning English, or French or Spanish or something, I have to learn this language. And when you know a language... this is finally the most important thing... Every great composer has a special language and this is finally the... what a good "interepret" [meaning interpreter] has to learn the language... also of the time, and of also, of really, so of a great composer.

You know, you can take also, for example, we go very far away, you have [a] composer in the classical times, like Stamitz, like everybody... they had, they had, from my opinion, the language of the time but not their special personal language, it was the language of the time, what is, in this time, of what they had to compose, the personal language it was Mozart and Haydn, [do] you understand

what I mean? So, we have also a lot of “contemporainy” [meaning contemporary] composers [impossible to understand], they have made very good pieces and not bad things and so, but the language was not so clear and not so personally, like for example for Helmut Lachenmann.

CB: The fact of knowing Mr Lachenmann, do you think could have been a valuable reference in interpreting *Dal niente*?

EB: For me, of course, for me, I have really learnt to know, to know, I have learnt to understand his language, this is the most important thing, I think for everybody, when you have so, the possibility to work really together with a composer. I sometimes... you can be [impossible to understand], for example, when I read, for example as, Robert Casadesus, [he] was a close friend from Maurice Ravel and he has worked with Maurice Ravel all [his] pieces for piano, [do] you understand? This is very beautiful and this is very important.

CB: Did Mr Lachenmann give you his opinion about your recording of *Dal niente*?

EB: Of course, one time, one time it was together, he was in the studio.

CB: Oh, he was in the studio with you?

EB: With me, yes, in one recording, he was in the studio with me.

CB: How many times did you record the piece?

EB: I think three times. Of course, a lot of recordings during concerts and also for radios but what you can, really, recordings, what you can buy, a CD or... [the] first recording was for a long play disc, of course. Then, what you can buy, what is really published. I remember it was one... he was with me, and then he was in the studio and, you know, for me was very easy to play [EB laughs] because it was not necessary to hear what I do, when he was “satisfited” [meaning satisfied]

it was OK, so it was much very... it was much [impossible to understand], when I had do it alone... Because I had to look and, for example, when the sound engineer had problems or... with “mircos” and everything, I had to look, we had to speak about and so, and in this case Helmut was here and it was no problem.

CB: Did Mr Lachenmann give you any performance advices during that recording?

EB: No, no, just... “Is this possible, it’s possible to play this a little bit more or a little bit less?” This was finally, also, you know, these pieces is not easy to record, to make a record from these pieces is not easy, yeah? Because it goes in extremely, in extremely... extremely *fortissimo* and extreme *pianissimo*, you know. This is a little bit a problem, of course, to record this piece. Because, only for... it was a technical problem, when I had... this noise with teeth, extremely loud, yeah? It... I had to stop in... today not, but in this time, I had to stop before this moment, because when I had play, normally from *pianissimo* to this extremely noise [EB laughs], microphone will be “caput”, finish, yeah [EB laughs].

CB: In the performance or recording of *Dal niente*, do you think Mr Lachenmann expected you to contribute with your creativity?

EB: Yes, in this case he always agree... yeah, always, really always, we had never a discussion, never, never... In all, this is not... He had a lot of discussions with other people, yes, but not with me. It was really a close friendship.

CB: So, he never told you anything that made you think about making something in a different way?

EB: No, when he had an idea, of course, but he asked always before, you know, and then, this is not possible or I can only do so, so, so... then he said: “good, do it so”, or not.

CB: Do you remember being spontaneous performing *Dal niente*?

EB: This I have not understand it.

CB: I mean, not calculating every single thing. Do you remember having this feeling while performing?

EB: You know, of course, you know, this piece is [impossible to understand] virtuosity with also very extreme, so it's not... I tell you very open, it's not possible to play this piece without any accident, so it's really not possible, so you have always to do this... the best in the moment, and I can tell you a joke, in this I tell always to my pupils, we had a very famous minister in Switzerland, and this minister [impossible to understand] and [impossible to understand] from the opposite party has spoken before, [impossible to understand] of course, and then he said, you know, I have really admired this minister because he could make from every said chocolate cream... [EB laughs], [do] you understand?

CB: Yeah.

EB: So, this is also [impossible to understand] to him, “interpretate”, interpretation... some really difficult pieces and so, you make an accident and you have to do your best of the thing, yeah [EB laughs].

CB: Mr Brunner, that was the end of the interview.

EB: Oh, it was nice with you, yes. [Impossible to understand] I am very honoured that I could do this interview and excuse me again my English.

CB: No, everything has been very clear... [After some talking about this research project EB names *Domaines* by Pierre Boulez]... *Domaines* is also part of this research project.

EB: Oh good, [impossible to understand]. But about *Domaines* I can tell you a very interesting story, I have played it several times with Pierre Boulez, you know, I

have a very often as clarinet solo piece but I have played also very often with orchestra. Also, more than before forty years, when it was completely new, I have made [the] first performance from this piece in Munich and I remember a very special performance. This was in Ulm. Boulez was... have many things and in this times Boulez wanted to retire this *Domaines* and he said always: "I am not satisfied with this piece, and [I] will not [let] people play this piece again". It was not a solo [impossible to understand], it was clarinet and solo, of course, and with these groups, you know, with these six groups in the orchestra. And now, in this festival, we... I was soloist, Boulez has conducted and every group was, in this time, extremely good, this extremely good performers, so the strings were, for example, has played at the Quartet Amadeus, in this time the most famous string quartet of the world. And flute has played Nicole and oboe has played Holliger and Ms Holliger harp, every group was extremely good, with extremely good performers and, after this performance, Boulez said to me: "ah, I think this piece is good, I do not retire this piece"... very amusing... for this I'm a little bit proud.

Kaija Saariaho – compositora

Lugar: domicilio particular (París)

Fecha: 14 de abril de 2014

Hora: inicio (16:41), finalización (17:12)

Entrevistador: Cristo Barrios

Transcripción y traducción (ing./esp.): Cristo Barrios

Nota: La transcripción de esta entrevista incluye correcciones y aclaraciones que Saariaho añadió después de recibir una copia del documento original.

Transcripción

Cristo Barrios: Could you describe the creative process of *D'OM LE VRAI SENS*? How did everything start?

Kaija Saariaho: It makes [a] very long time [since] I know Kari Kriikku and his playing, and we have discussed for many years that I will write, at some point, for him, a clarinet *concerto*, and when I was composing my second opera, *Adriana Mater*, [the] clarinet started to take an important role in the piece, and Kari came to hear the performance in Paris; and he told me, he said: “Well, I hear so much clarinet, solo clarinet, in this piece, would this not be the time now soon to write a *concerto*?” And... I realised he was right, yeah, that it was the right time. I had plans to compose some other things but then we decided that in some years from that (it was in 2006) I will write him a *concerto*.

CB: Your creative process, was it open to collaborating with him?

KS: I wanted especially to write it for Kari and I have not written so much music for clarinet, so I really wanted to work with him, and I had certain ideas, and we had

[a] session, and I asked many things. And also, he wanted to show me certain things that he thought that would be useful for me to know, in my music.

CB: Can you explain how the collaboration, which actually happened with Kriikku,... did you meet? Did you call him? Did he call you? How did it happen?

KS: We met a couple of times. In the beginning, we met and I also asked him to record [for] me some material, just that I could listen when I want to, and he did a recording with some notes or so on it, so that was a couple of things that I wanted to develop and that I did then, when composing, when the solo part was ready... or was it, maybe that were certain passages, because there are six passages, six parts in the piece, we were ready at least to also... well, at least once, maybe twice, we were working on Skype. He was playing for me and that was very useful. And then certain things we let [them] open. Well, not open, everything was notated, but we said: “well, let’s see this with the orchestra”. And then, we worked again before the rehearsals, with the orchestra, and we also... oh, we met several times, now that I think about it... because we had one idea, then. It started to come to me during the composition that I would like Kari to move during the piece, in the hall, and it became somehow very naturally. So, we had the plan of the hall where the first performance was in Helsinki (Finlandia Hall), and then we spoke about how he would move there, and I had help from a theatre director, Aleksi Barrière, my son actually, who helped me also to think about the space and... And later, in London, Peter Sellars continued this scenic work. So yes, they were many different stages, so, we were several times in touch and then, [we] still develop to some little details for the solo part, even for the première and, even for the second performance, we discussed till some details and their notation.

CB: Do you remember whether he made any suggestions to you?

KS: Yes he did.

CB: Like any specific sounds, or techniques?

KS: Yes, sometimes it was that I was asking certain things; for example I was asking: “here I would like to have a crazy tremolo which would be like the sound of the unicorn, like the sound of a horse, but this imaginary animal. So, I would like this cry, can you do it with some tremolos or trills or multiphonics?” And then, he made propositions. But some are multiphonics... we had already found before or he had played to me... he... I say: “look for something soft, beautiful... multiphonic”. Then he would play [for] me some and we notate it.

CB: So, you found all your material out of those two meetings?

KS: Not all my material, no.

CB: Only ideas...

KS: Ideas, ideas and then I developed them and I came back to him later; there was a lot of communication, but yes, he made many propositions.

CB: After you had written some music, did you made him play some passages for you?

KS: Yes.

CB: Directly?

KS: Yes.

CB: In your presence?

KS: Yes, this we did by Skype.

CB: And after that, did you change anything?

KS: I don't remember. I might have changed [something].

CB: What do you think about Kari Kriikku's contribution to the creative process in this piece?

KS: I think Kari's role was very big in this and that's what I also hoped it would be because I wanted to write the piece for him, that's how I write all my *concertos*, anyway. He knows my music since very long time (even if he didn't play it, but he really knows it very well); and he has extremely... [He has a] large experience on many composers and all kinds of music, so it was ideal for me and I really wanted to write it for him. And maybe it comes from his personality that I wanted him to move in the hall because he has done that kind of things, you know. If I would have written it for somebody else... when I discussed about the piece with other clarinetists who would like to play it (very fine players), and they asked me: "do I have to move in the hall?" And I see that if I would have written the piece for one of them, maybe, it would have not come to my mind, so it's really, it's a bit also Kari's portrait, I think.

CB: Do you think his personality is in the piece?

KS: Yes, I think so.

CB: After preparing this *concerto*, did Kari Kriikku ask your opinion or advice regarding the interpretation of the piece?

KS: Yes, we spoke about it many times, he wanted to know if there were things that I wanted to change or if we can develop things. Also, there is a passage at the end of the piece where I'm asking him to improvise, so he wanted to know what I thought about it.

CB: And what came out of that?

KS: Well, there were some moments where I'm asking him to go several times wildly to a high register and then come down; and sometimes I felt that it was too much in the high register with a lot of tension because it was already the end of the piece, so I proposed him to do it differently.

CB: So it's not like a free improvisation...

KS: It's quite free but still... if he asks my opinion, then I tell him...

CB: Is it based on any material?

KS: I think it's based on the material.

CB: Once Mr Kriikku had made the first rehearsals and public performances, did you talk with him about the performance and about the piece?

KS: Yes, we did, many times.

CB: Did you change anything? Do you remember whether he suggested: "maybe this is actually not working for the clarinet"?

KS: No, not that kind of choices, not at all. The piece was ready at that point, no. We discussed really details, or his movements, etc.

CB: He told me about that... he didn't feel quite comfortable at the beginning, and he was changing things...

KS: Yes, and also he had to memorise, wind players are not so used to memorise. Also, we discussed a lot about his shirt.

CB: His shirt?

KS: He was very concerned, you know... of course, he was concerned, because he was moving all over and everybody was watching [him] differently, and because there was a spot following him and so on.

CB: He said he made someone to prepare a special shirt.

KS: And then also about the shoes... because normally musicians has concert shoes but he wanted to have shoes which make no noise because he was walking around, all kind of details.

CB: Would you say Kari Kriikku, because he said you went to many performances, introduced any changes, performance changes, from one performance to another?

KS: Not much, no. In some horse, in some orchestra, some tempi were a little bit different, but not much.

CB: Maybe in terms of dynamics or phrasings?

KS: Not much.

CB: To what extent do you think the composer's intentions (in relation to the performer's freedom) should be respected?

KS: It's a really interesting question because I expect the musician to know very well my score and I don't expect the musician to change any written notes or anything else I have written. So, I expect them to be very faithful for the scores and my intentions but yet, I am ready after, when I see that this state has been reached, I'm very ready to give a lot of liberty. I'm happy if they want to phrase the music in their way, if they propose some tempi changes, maybe, in certain places so, I'm happy if they feel that the music is theirs, and they can make, that suits their personality.

CB: To what extent do you think what is written in the score should be respected?

KS: It should be respected very much. I don't leave much liberty as such but, on the other hand, I would like the music go through musicians breathing, and the notation, in one way, is very strict and precise. On the other hand, there are many things which are not precise, I'm not telling a clarinettist player where's his breathing, I'm not giving exact advice for the tonguing, so there are many things that I let for them to choose.

CB: Do you think the creativity of a performer is important?

KS: I think it's essential because music comes through them and, before them, it's just paper. They deliver the music and I'm very respectful for that, so... but I don't expect them to start doing some kind of rubato... improvisation... based on my music, I expect them to deliver my music and I respect their personality so I think there is still a lot of freedom.

CB: If a performer thinks that an aspect of a piece will be more satisfying by departing from the score, being more free? I'm especially curious about the cases you would consider and where is the limit for a performer.

KS: I don't do that kind of choices, normally not at all. Here there are little passages with some improvisatory elements but it's very strictly defined... I have a very clear picture of my piece in my mind (a sonic picture) and I don't know why it should be changed. If a musician wants to change something I don't understand why, if they have another idea of my piece and they want to change my piece maybe they can write their own piece, then. I don't change pieces, I can change pieces in specific cases, for singers for example, if I write for a specific singer and he/she says: "this is my passage and I know this... and it's very tiring for my voice, can you consider here another solution?" This I understand, this I'm ready to change. If I write a clarinet multiphonic which doesn't exist or if I make [a]

tremolo that cannot be played then, of course, it needs to be changed but this is my technical mistake or weakness, and this, of course, I'm ready to change.

CB: Let me give you an example, in theatre, for example, interpreters can make their own version of the same piece, not touching the text, what would be the score for us, but making their own version, a very personal version. You know in opera this has been made a lot, do you think this can be the same in a piece written by you?

KS: In my operas, yes.

CB: Even for this piece...

KS: No, I don't think so.

CB: It's not the same thing?

KS: No, it's not the same thing. You know, in theatre, when there is a new production, it's not a different text, it's the same text.

CB: I mean, the interpretation of the text.

KS: Yeah, but that's speaking, it's different, it's speaking. I mean, here you can speak slowly, you can speak quickly and that's a different thing but music is music, music is very precisely notated in time.

CB: Could the performer go against the intentions of the composer?

KS: Yes, I have seen it.

CB: Do you think this is right?

KS: No, I think it's wrong but this is often a misunderstanding. For example, some musicians think that contemporary music must be very strict and precise and they must not be emotional expression in contemporary music, and it's true that some composers, maybe Darmstadt, but contemporary music is [a] very large thing and I, of course, want to have my music to be expressive. So, if somebody, without working with me, plays my music and plays it in a very cold and even aggressive manner, that's against my music.

CB: Do you think Kari Kriikku has more authority than other performers regarding the interpretation of this piece?

KS: For time being, he is an absolute authority, nobody has played it so, of course.

KS: But do you think after, someone else performs this piece, do you think...

KS: Let's see, that will be very interesting, I very much look forward. I hope that Kari will be generous, like other interpreters, to my written music and then, when the next generation wants to study the music, they will go to study with Kari or to play to Kari at least and I think he's [an] authority now and [he] will remain so because he was there to create the piece with me.

CB: When interpreting a piece of music, to what extent do you think it is important to be familiar with the compositional language or tradition of the composer?

KS: I think it is important. It's true that there are sensitive performers who played my music for the first time and somehow they feel it musically and that's great. But often it's not easy because I'm also asking people to do things which normally, if they are studying classical techniques, are against the technique, like varied vibrato all the time or over blow and get dirty sound; and if they studied fifteen years to avoid things, to have very stable vibrato and so on... so, I think they should understand if I'm asking something else it's not aggression to their instrument or their tradition, which I respect very much, but it's just that I'm

looking to enlarge the vocabulary of that instrument. So, I think it's important that there is this understanding, otherwise... and that understanding comes more easily if they listen to some other music of mine so they get familiar with my music ideas.

CB: The fact of knowing you, do you think was important for him in terms of performing the piece?

KS: I don't think it is important as such. But, in this case... maybe, I don't know, but we know each other for a very long time... So... I don't know, this you should ask him again, what he thinks about this.

KS: Did you go to the recording of this piece?

KS: No, I was not there.

CB: What's your opinion about his recording?

KS: I think it's a really nice recording.

CB: Do you think he sounds different in this CD than [in] live performances?

KS: Of course, it's different because already he is not... there is the space aspect, which is different.

CB: Do you think it was difficult to record this piece?

KS: Yeah.

CB: Do you think performers are creators?

KS: That is a question of definition, what is creator?

CB: Do you think a performance of your piece, the process of performing your piece, is a creation?

KS: In a way, yes.

CB: Even if it's based on a text...

KS: In a way, yes... the performer needs to create his/her version.

CB: Obviously, it's not an improvisation...

KS: No, no, also improvise... that's a different kind of improvisation.

CB: Do you think this process could be even independent from the piece. Meaning, there is a special space for the performer and this creation, obviously linked to the score... but the creative part, could it be independent?

KS: I don't know, I don't know, they need to find the technical solutions... that's in a way independent, but it's linked to the piece, so I don't know but, of course, there is an independent process which is not part of my work, in any way.

CB: But obviously the same performer could find many colors in the same passage and they need to plan...

KS: They need to choose solutions, yeah. In a way, they must be linked to my music, I think. For me, ideal performers are those who keep all the time in mind the music, not to think that now I'm going to do some wild thing that shows my beautiful clarinet but now, what would be the solution which suits best this piece.

Kari Kriikku – clarinetista

Lugar: Centro para la Música de Helsinki

Fecha: 17 de enero de 2014

Hora: inicio (11:30 am), finalización (12:45 am)

Entrevistador: Cristo Barrios

Transcripción y traducción (ing./esp.): Cristo Barrios

Transcripción

Cristo Barrios: Well understood that you are not the creator of this piece; could you describe the creative process of *D'OM LE VRAI SENS*? How did everything start?

Kari Kriikku: Kaija Saariaho did not have any “soloistic” piece for clarinet before this *concerto*, and I had played her music in ensemble or orchestra. Every now and then, during a few years before this project started, I remember Kaija mentioned... yeah, I think the first time, we had [the] forty years birthday party for Esa-Pekka Salonen and Magnus Lindberg, two Finnish composers (and conductor), and in there I remember Kaija said that “it’s funny that I never wrote anything for clarinet”... and [that comment] stayed in my mind for a few years, so let’s if she gets more... gives us more signs about her will to do something. Some... I don’t remember how much before the real commission she started [to] say that she had some commissions and she wanted to turn out [one of them] to be a clarinet *concerto*. Later, I understood why she wanted to turn it to a clarinet *concerto* and not any other orchestral piece or some other *concerto*, and... because she had found... the basic idea from the *Lady and the Unicorn* tapestries in Paris, [the] Cluny Museum. Those have inspired her for a long, long time, because she lives in Paris and she has seen them a long time ago. Suddenly, it was clear for her that, of course, the piece about [the] unicorn and this medieval tale, it’s very

natural to be a clarinet, which looks like one horn creature. And... so, she had the complete idea in her mind, because there are six tapestries in the museum and they all have titles, the titles out the senses of human being, so all this... seeing, hearing touching, smelling and so on, and they are also titles of the tapestries, so she took the titles from the tapestries to be the main titles of the movements. And the six movements are like the six senses, which has some mysterious.

So, she contacted me and actually, how would I continue... the first real work we started when I knew about this idea... I'm telling things what just pop up to my mind... When I heard about this idea, what I was just telling you about, on the same time, I was taking one very good photographer from Holland, Marco Borggreve. He was taking photographs for me, like artists portraits, and he took very good, [a] very nice variation of shadow portraits, where you only see the shadow clarinet player, in this kind of positions, and I showed this to Kaija and she got so happy about this, because I said: "without the photographer knowing about this, I think this are [the] exact photos for our project", and she [not possible to understand]. When she started to... her work, she had in her working studio those portraits around, yeah. But the actual real work in session was in telephone, and she had started the first movement, the clarinet part. She sent to me short phrases, asking by mail, and asking in form of, "how would be sound?" I had, immediately, in my mind, some ideas [about] how to play those. I played [to] her in [the] phone and I think she was happy that they sounded exactly like she thought, because... and they turned out to be the first clarinet phrases in the first movement (to be played outside the hall), which is like some... they should sound, things like... not so much clarinet playing but some animal singing, or making sounds, but this is one version of the beginning... of doing the piece.

Next time we met in Helsinki. She had more material and I played it a little bit and I remember when she said that "everything sounds good but here and here and here maybe...", she is looking not

classical, normal clarinet playing or the very usual modern effects. “You should sound more like an animal”. I found that a wonderful challenge, how to make this, and I think I’ve been working with this all my life because I’m used to... how to create... this idea that you go to the hall and you should get, you should catch people not with the normal virtuosic playing but... how you are, how you act as a creature and what is this... what is this person doing on stage and to make it somehow clear. Of course, you cannot be one to one that people will understand: “Oh yes, this is [the] *Lady and the Unicorn* tale!”... but something about the mystery of the tale and the piece, tapestries and everything.

CB: You said you met before the piece was concluded. How many times did you meet her?

KK: Before the piece was kind of ready...?

KK: Not many times.

CB: Do you remember any of those moments that were really intense or important for the piece?

KK: Like talking about the basic idea, it’s very important, then the first telephone conversation and then we met here in Helsinki, at her place. I think the first session where she brought quite a lot of material, I think almost... not the ready part but a lot of material.

CB: Did she always make contact with you? Did you contact her?

KK: She contacted to me. I think we had two sessions where we went through the important things.

CB: Do you remember the nature of the questions she made?

KK: Yes, how to make the beginning, [the] sound... you would make this *glissandi* going to a multiphonic, with the multiphonic *glissandi*, which I finally used, or some other ways, scales or something, which sound, kind of which sounds less normal clarinet playing. She also spoke, in the first movement, about... if you see this kind of part, I played it first very exact [KK sings]... and then, for her it was too mechanical, and she said: “it’s *molto libero*, *espressivo*, *meno sostenuto* and *libero*”. Of course, composers try to find expressions as much as possible to describe the sounds they only know, and these are the motives she gave me. She was asking: “this is possible in any register?” It is one important landmark of the piece, the downwards *glissandi* [KK sings], which goes quite a lot through the piece, in the end of phrases... also in the end, ending improvisation, she asked me to use those. Second movement, she was worried about if I can walk and play, this kind of part... Of course, it’s not a problem but you have to play it by heart... and I’m not a super man in that, really, and it takes actually a long to learn this by heart. In the third movement... I introduced some techniques, because she had write... she wrote some under long notes, she only had to explain what she wants and I offered some advice and techniques, and the... do you have the CD?

CB: Yeah.

KK: So, you can hear... where are this... in the third movement, especially, this... what I do, as you run it, you can easily hear what I do, she liked that. And... some of this... *flutterzunge* we had to give up because they are so high and easily sounds only... it’s too risky, if you want to sound good as you like... because she wrote so much flute music and I... before I saw any of this, she... I thought: “how is she going to write for clarinet?” Because she wrote so much flute music and flutists can use a lot of air, she is using a lot of air... the sound and this flute [KK sings]... this kind of vibrato for her music, but I found, I started to practice this kind of large-slow vibrato, how large you can be, and... try to extend it as far as possible. Also, that in use, we checked this, that’s important for her... There are

clear... identity, in every phrase, so there is no phrase like... if there is a straight note it has to be exactly a straight note, like here, right this [KK points out in the clarinet part he brought to the interview]... there is no almost orchestra at all, only straight notes and *piano*, then you must know, now it's not any vibrato, not even normal vibrato, and there is large vibrato, and... and how to do this [KK point out in his clarinet part], this is *doloroso* [KK sings], but for me this is not possible with multiphonics, this is all the material she wrote me and then we discussed how we change it.

CB: You mean this is actually not the final version?

KK: No, this is the final version but there is not [a] written final version yet. There is a kind of... but it's not... we didn't rewrite it, which we have to do... then we changed things like this [KK shows his clarinet part], this I sing together with the... playing this phrase... really loud to the tube so it sounds really *doloroso*, you should see from the record. But it was very nice to work with her because she was not a person like: "oh, I wrote this and it has to be exactly like this". Because she was looking [for], she has... her material was an idea of [how it] would be... make this clarinet part, and it was so nice to work with her because she was up to everything, what I suggested, and I was... of course, it's from... to... think that... for me, to think that, it's [the] musician, it's the instrumentalist who gives the ideas for [the] composer, as much it is the composer who gives ideas for [the] instrumentalist, I have note this with composers... they ask different questions that come to our mind. So, this kind of work, with the composer, was really open for everything, it was really nice, and I think [it] was also fruitful for the piece, so many good ideas for her. And this kind of *misterioso* [KK shows his clarinet part], it looks [like a] very simple phrase [KK sings]... how to make it *misterioso*? Then I thought: "what to do?" Normal vibrato is like [a] *dolce* normal classical thing. Her... I... she liked when I started to do this... you know, when you shake the instrument, like this, so it gives a fast vibrato, in the low register, it's really... and with the orchestra it sounds really nice.

CB: So, was that your idea?

KK: Well, I think the basic idea was hers because she didn't give up about how this sound. I offered the normal things as a clarinet player and I started to make funny things with the clarinet, like playing jazz phrases in this [KK sings], it sounds really funny but suddenly in low dynamics, in the low register, I found that this is not funny anymore, it's very mysterious and kind of... deep, you can make big music like... in this kind of style.

This... she wants fast tempo [KK shows his clarinet part] and this is... in the fast tempo is really virtuosic and... we changed some... because she has wrote some [KK sings a very virtuosic passage], it's really [a] fast tempo [KK keeps singing the same thing] and in some short moments [KK keeps singing the same thing] ... "I will never get it exact". She thought it sounds OK and I said: "can we try to change some", and she was also... this was only a technical thing, this was not about looking for colours or... it's about clarinet technique, traditional technique. She was happy to change some notes only, which can help to make it really... much more comfortable to play, and it sounds more like she wants, fluidly. This is fourth movement [KK shows his clarinet part]... here comes, the first time, the end of [the] fourth movement, where she has brought [the] horse neigh thing, which is how [the] horse is [KK reproduces a horse cry] so... and then she said: "do you think something like this would be possible?" I tried it with a multiphonic for a long time but... but finally... you know the multiphonic which goes from the low E and with your embouchure you go [KK sings an upwards *glissando*] and then you stay high, you come down with a *glissando*, with a vibrato [KK sings]... This shaking vibrato. That sounds really like an animal, or elephant or some animal... and she liked that. It's really, kind of: "oh!"... and I think it's good, it's not shy. In the concerts people are not acting like: "ahhh, this is a really funny effect", because in the music, already in the fourth movement, it's not anymore funny, it's really... it's a dramatic effect, suddenly, and that's not obvious, that it has to sound a dramatic effect because that kind of effect I used to handle as a funny things... but here it's more dramatic... so, surprising and dramatic at the same time. Then fourth... "Taste".

Here also... she wrote tremolos [KK shows in his clarinet part]. She said they should not sound like normal [KK sing the actual effect]... can I do *glissandi* downwards or something? And I realised, it's easy to do it, but I never before, I've played a lot of modern music, but actually I never needed, so clearly, in purpose, doing these tremolos... with the downwards *glissandi*, from here [KK sings the effect], it's a really nice new effect for me. Everything had to sound, not [KK sings], blending with the orchestra (they are also playing the same way).

CB: Did you have any problems with all these fingerings?

KK: She offered this and we checked this and we didn't finally change... Well, I have a map of extended techniques, which I have done the map by myself, and usually I can give it to composers, sometimes, and I think she also got them. There are some things to avoid, impossible tremolos or impossible *glissandi* or impossible multiphonics and I that's why it's quite easy because I think she has studied... To these tremolos you should find a constant change, but how? This is the...

CB: So, you also said something about these final effects to her or everything was her idea?

KK: My ideas were... I gave my map of extended techniques and she picked up some, like I think these are maybe from there [KK shows his clarinet part], I mean, checked which of her intervals and harmonies would work well, with my tremolo map, and also some which I have not given... and then [she] said: "this we should sound like this... it's not in tune, this is not good in tune"... because I had this tremolo, and she said: "it doesn't matter in this case", "in this moment it doesn't matter", so that kind of discussion we had.

This is really... for the orchestra too, and my part too, it looks very simple, but to this taste... also, it's a big response [meaning responsibility] for the conductor to make any orchestra to play, to take any colour they can find because the parts, in this moment, are not complex but simple, long notes, trills, so it can be some boring [KK sings], but how to make it really intense... and to get the

orchestra do it, with enthusiasm, and also me, it's a big response [meaning responsibility] for the conductor. So, in this I use [a] lot of air, also in the sound, like [KK reproduces the effect] and change the speed of the tremolo, that it doesn't sound boring, like introducing the tremolo for the audience, or something else...

Six [KK shows his clarinet part]. I think this she had found really wonderful multiphonics to her harmony. I think we have left, I always say to everybody that you have to leave the Bartolucci multiphonics book and use, for example, the Rehfeldt Book, there are multiphonics which basically work OK. And after all this to play *pianissimo* multiphonics, and they are in unison, each with the orchestra, it's a challenge but these were written well and I think we left off ... these are really difficult... this is so high, it's unison also with the orchestra [KK shows in his clarinet part], but we left, there must be some risk, of course, and it's good to have more large scale in the multiphonics than only here... also so high.

CB: I see that she doesn't mark any dynamics?

KK: It will be in the final... but this is all in *piano*, all it's in *piano*... Yeah, this is typical, I never did before, this kind of simple phrase with *molto* vibrato [KK sings], to make it sound intense and telling instead of bad *klezmer* thing, like... [KK sings] which only sounds [like] bad clarinet playing. I mean, I play *klezmer* and I love it but sometimes, when people do this [KK sings] with clarinet, it sounds ugly in a way, which is not good for this kind of music.

Here starts the theme [KK shows in his clarinet part], this is like in the third movement; you hear the CD what I do there. She only marks this [KK shows in his clarinet part], this is the basic fingering and I do tremolos with the trill fingerings, other downwards [KK sings], I improvise with that. Again, the downwards *glissandi*, which is one landmark. Here starts the violin players, walk to the hall, back with me... did you see any Youtube clip? Go to Youtube, it's easy to find under my name and this piece, there is a whole piece from [the] Paris performance which is quite good. You can see, well I have changed it from there a

little bit but it's... basically everything is there, lights and, my move... how I move and playing. Also, the ending, here I stand up from the chair, where I had arrived, at the normal soloist place (I'll tell you more about the movements); and the violin players, they also stand up slowly and walk with me to the hall and I improvise this material... very simple material and they play their... they have two different notes to play (second violin different than the first violin), and they go to the hall, and the last chord, kind of surrounds the audience and then, when I finish, the piece finishes.

How to improvise? Before I stayed here high but we came to the conclusion with the composer that if I continue... if the soloist continues so high and quite *forte* playing all the time in the hall, in the end, it starts to annoy people. Actually, it was really good that we spoke about it because now I use a lot of low tones, doing intervals which are not in tune [KK sings], like this kind of [KK shows in his clarinet part], [KK keeps singing] but in [a] low register, and it's more... also it blends better with the orchestra.

CB: Where do you get that material from for the improvisation? Is it always the same?

KK: It's always different.

CB: Do you use her material?

KK: Yeah, I try to use the material from the piece and some more, some new things also here I try, which sound like they belong to this piece.

CB: So, every time is different.

KK: Yeah, a little bit different, not much, but I improvise it. I have played it so much that I don't anymore have to think of, before how shall I do it. If you have not seen the video you have to know about, [this is an] important thing... moments... [the] first movement is played out of the hall. So, you play loud but you are heard and this is about hearing, and you are only heard... second time is seeing, so, [the]

first time the audience sees you. You go in the middle of, here is the stage, you go in the middle of the hall, and there is a spotlight to you (they have stand lights) and you walk and play, you play in the hall, play, walk, go around the orchestra to this podium and you have arrive here, it comes the third movement. The third movement you play here [KK shows in a draw], you stay there. Fourth movement, you walk through the orchestra, playing with the wind players, do small short, few seconds... You arrive here, [then it] comes the fifth movement, and the sixth movement, you sit down on a chair because you have to carry the clarinet because you have different difficult multiphonics and fingerings, and in the end you stand up and you walk back to the hall.

CB: So, everything by heart, I suppose...

KK: First movement and second movement, the third movement I have the music in the side, fourth movement by heart, and here also I have [a] stand [KK points out in a draw], playing from the stand, I need to have it... maybe some day not.

CB: What do you think about your contribution to the creative process of this piece?

KK: It's normal, when you work with composers, to check the places with extended techniques, if they work out, and you check the part, find out if all the... if everything works, because it's... as a solo part of a *concerto*, everything should work, it can be very difficult, of course, but everything should work... something impossible, if it's not steady, there are impossible things, like Ferneyhough some... but if not, you can produce what the composer hears, so that's why you have to check everything, so... and I think that's it, but in this case, this piece, also we had to discuss about the walking, the moving and it turned out to be a big thing because in the first performance I didn't know and the composer had the idea of the places, placement of the soloist, outside the hall, then in the hall, walking and playing. Then she thought: "maybe, it would be nice if it would be possible to go inside the orchestra", the fourth movement. All these were in her mind but I didn't know how to do my part. The first performance I only had my

clarinet, I walked to the first place, I played, walked, played, walked and that was like [the] right thing to do but nowadays, after working with a very important person with this solo part, it became different, which you will see, and it's [a] big part of the solo part, not to look at the music but the thing... how is visual.

The director, Peter Sellars, who is a famous American theatre and opera director. He had directed the two Kaija Saariaho operas, he knows very well her music, he knows music basically but... And with him, before the London performance, we worked three days in a BBC studio. He tried to teach me. He was so good! In understanding the music and understanding how the solo part should be. The main aim for him was... I should be able to take a role, like an actor (so, you are not anymore yourself, like a clarinet player), you should try to be and behave like the animal, something like this. We started to look what can I do with the second movement when I walk, what can I do, except than I only walk and play, and that was really interesting, and now I can really... the part, especially in the second movement, is more telling. He didn't want me to do the theme, playing this phrase for [the] audience, this member, for this member... "No, forget the audience", you are alone and you're a little bit like lost". And the second movement, at the beginning I play [KK sings] you are like shy, not aggressive at all, and bit by bit the part grows up to be more bring out things and playing for [the] conductor and for the hall and orchestra, but not yet going inside the orchestra, kind of avoiding the orchestra and going around, and what can we do [about] all this...

"What is the costume?" Actually for the last performance, few days ago, I ordered a shirt for this piece, from a professional person. I think it's really beautiful. It's very simple, white, some black and some cutting... kind of... dragon, but very simple, because you cannot do this in a suit because then you look like a clarinet player performing in a suit doing something strange. But that was really important.

He also spoke about how to play the music, so well! Because Kaija, she was so kind that she was happy about, so easily: "it sounds good". But he was really heavy... "No, no, this is like... you are very brave here and suddenly here you give up" [KK sings], like a very good teacher for any musician. I speak about

this because it's important for this piece and the solo part, how do you do it visually. Kaija, she saw more and more my performances and we spoke after performances and she said some things maybe, not good for her and some things: "could I go... do this more visually and also musically? Playing..." So, the piece has created after performances because she came to many of the first, like six or seven performances...

CB: Do you think your personality is included in this piece?

KK: I don't know... you must ask her.

CB: Do you recognise yourself in this piece? Bits of your playing...

KK: Yeah... For me, doing this kind of piece is very natural, and I'm so enthusiastic about playing this piece, and especially I'm enthusiastic because I have the experience. You go to any orchestra, you know, they are not used to... if you take any small element to the classical symphony orchestra format... it's a big, big, big thing. Like if you ask... we ask some players nowadays to play their part to me [KK sings] in the fourth movement (inside the orchestra), and some viola section doing this [KK sings]. When you do things like this, you know, some of the artists in the orchestra... "what is this?" But, I think this music is strong enough that it doesn't happen they come to the composer side staying like this, and that's why I'm also enthusiastic. If you ask if I find myself in the piece, I find, because I have to find, it has to be so because I like so much doing this project. I call it project because is changing all the time, a little bit.

CB: Could you describe the process of preparing the piece yourself?

KK: Do you mean, somebody gets the music and you face the music and you start to play it, and you manage to make it kind of ready to perform... Yes, yes, yes, because she did a solo piece for clarinet for [the] Freiburg Clarinet Competition and it's about this material, made from this material, but very short. I was there in

the jury. They got the music only... of course, there is no movements, but the music, and it was so interesting how they do it without speaking with the composer. I recognized... it is possible. Of course, I would have done many things stronger than they did. The classical training is what it is, they are not used to do this kind of projects, so... but they could, there were very well done... produce right well the style of the composer and right well to the music. But this piece... when it comes the rewriting of the solo part, they should really, they should be ready...

CB: What I meant how is... did you prepare the piece yourself?

KK: You mean practice the playing of this, the clarinet playing... Normal! This is [a] very normal thing, but at the same time you have something here all the time, because you know this is, kind of... be... [you] know how the orchestra will sound, of Saariaho orchestra, and you practice this all the time in your mind: “is this the right way to interpret this part?” Basically you have to be sure you practice the technical parts to be as ready as possible, that’s what everybody do. Of course, when you see markings, and there are markings about... [KK shows in his clarinet part] *con amore* and suddenly *dolorso*, kind of the same material [KK sings], so you think: “what can I do? There must be something it should be possible to people to hear”. With the same material, same dynamics, same register, first, *con amore* and then *doloroso*... But you have this in Brahms, in [a] Brahms sonata, you have two motives, which is, also, same kind of expressions, she writes, so... but I think in this music you have to do it stronger, the differences, the colour differences.

CB: Did you spend time analysing the piece?

KK: I am not super in reading scores but of course I read the score like how is my part compared to the orchestra part; how are the rhythms, how are the intervals, are they related, how is this, how am I... some moments of my part, are they related to the orchestra, if I do some, you know, downwards *glissandi*, looking for some

colour... how is this with the orchestra? Do they have a unison with me? Should I do the same or should I leave this out? Things like this... But I'm not super reading the harmonies...

CB: You said this piece has devolved through performances.

KK: My part...

CB: Only your part?

KK: Well, yes, my part, basically...

CB: Do you think in between those performances you've met Ms Saariaho and you found out new things that you introduced in the next performances?

KK: Yes, like for example, the beginning of the piece, the short phrases, how long should I play them. It turned out to be that I played them too long, to be too long, and they should be different long, some short, some more long. I used to play them equally long. Also, the improvisation part in the end, like I told you we changed [it], how I improvise first, it was too aggressive in the first performance, and things like this...

CB: Did Ms Saariaho give you her opinion or advice regarding the performance of the piece?

KK: Yes, after the performances: "It was so good again!" But of course, seriously speaking, she has given, yes, some... her thoughts, about the normal things, about the balance, and... well, also about the movements, you know, things like, which actually are very big things, to decide, like... if you go on your knees, in some point, when you arrive to the stage... you go on your knees to the floor and play... to do that or not to do... we spoke about that, if it's necessary. I think it's good to speak with her about this because finally I'm not an actor, a physical

performer, you know what I mean, so not to go on the line which... that I start to look stupid or ridiculous, it should be... that's why it's good to speak to composers: "maybe that's too much".

CB: Do you recall if you made questions, suggestions or objections to Ms Saariaho about any ambiguity in her writing?

KK: Of the orchestra part?

CB: Or in your part.

KK: Oh yeah, I made some, like... in the third movement, just what I showed you, where are the changes, I wanted to do this stronger and this weak. Then we checked it when we had orchestra rehearsals and she told me which of my ideas worked and which don't work. The reasons can be very simple: "you cannot be weak dynamically because you will not be heard"... things like this. Also little suggestions of... "what if I do this...", you know, tremolo with a different fingering, also stronger, or a bigger *glissando*. I asked her, she immediately has her opinion.

CB: To what extent do you think the composer's intentions (in relation to the performer's freedom) should be respected?

KK: About the time when Nikolaus Harnoncourt wrote his book, at the same time, there was a huge movement of baroque music to be played in the original way again, the right way. Because we had used normal symphony orchestras [to] play baroque music and they didn't know what the language meant, of the notation, and it was a revolution for so many musicians, baroque music should be played like this. After leading, I was also leading through this period and followed clearly, near... I think the respect for the composer's wish it [should] be honoured strongly, that's why I... that's number one... but it doesn't eliminate the freedom of the interpreter, because... I think you are not stuck to something if you respect

the composer's wish, but it helps you to... in the performance of the piece, I have this experience. So, I get a new score [from an] our time composer, first it can look like... "Oh, wow"...

Then you only concentrate to your own part to make it technically, like it's "adecuat" [meaning accurate], now to be played, but every musician should use time and energy to know the score and what the composer means, what's the actual style of the composer, then it's easier and more interesting and nice to practice the piece because then you have some goal. Because the goal cannot be that you have your part and you practice it technically and then you go and play it, you understand what I mean...

CB: To what extent do you think what is written in the score should be respected?

KK: Yes, but... The starting point is that it should be respected but, through history, you find mistakes, which are not printed mistakes, but thinking mistakes. Like thirty years ago they found a wrong note in the Mozart *Clarinet Concerto*, so these things, then, should be changed in the score, it's different. Also, if you see obvious balance problem, you have to change it, this kind of things...

CB: What artistic value do you give to a freer or more open interpretation, less tied to the composer, score and context?

KK: Artistic value...

CB: Yes, is this good, bad...

KK: I don't understand this question.

CB: Do you think being more free, reading the score, in terms of interpreting your clarinet part... in a freer way, not so tied to reading the score but coming from you as a performer...?

KK: Yeah, yeah... They should not eliminate each other, but knowing well the score and trying to produce what it's in the score, in the solo part or any part, is the starting point but they should not eliminate each other. How you feel the music! I feel it like this! I have an intuition, I want to play this... because you can never, you should never go to perform a piece feeling "I have a vision about this, which is this, and I play this very free but, because it's wrong and this is in the score and this is... scientifically proved that this is the composer's wish, I have to play it like this". Then, you should not... Nobody will get anything out of this kind of performance. If the performer doesn't feel that he/she is shining, he is signing the... the interpreter... he is doing...

A short story for this: I was studying clarinet in America. First, I went to [the] Leon Russianoff class, who was the teacher of Charles Neidich. Personally, he was smoking, he was... "Ey, ey, ey... Carl Maria von Weber, he was drunk when he was writing... paint these slurs and everything and make your own version, play it out!" You are now sticking too much to the part and the notes. And the... the next week I went to Charles Neidich with the same piece and he said that... he took some manuscript and said: "yes, we should honour this and make this, what are marked", and he could show it to be very lively music as well. They both produce wonderful performances but for me they both are right, you should have both. It's obviously true we are allowed to take some slurs off in minimum articulation, but this cannot [KK sings], or it can be [KK sings], it should be free for us, if we feel that, and also because the slur can only be, the phrasing mark of Mozart (not the *legato* mark). In this notational world... it's so limited, though. You have to use your imagination a lot making a performance, even if you try to reproduce the composer's wish literally, you have to use a lot of imagination in the performance, of course.

CB: While generating the performance, do you think the creativity of a performer plays an important role?

KK: Yes! Very important!

CB: What kind of role?

KK: But what do you mean with the word creative?

CB: Well, you are talking about the performer taking some licenses to change things in the score, could this be called creativity?

KK: Well, if you change actual, physical things, like slurs or articulation marks, it's a bigger thing than change tempo, because tempo is, of course... nobody can say what is the right tempo. Even for composer they can like this tempo because is played like this and this faster tempo because it's played like this. So, there are many aspects to say tempo and dynamics, dynamics scales and things... they belong to performers tools. It's what I say about changing articulation on something. It's maybe wrong but I would say that if you change some articulations and Mozart would come here and listen it, he would probably say: "ah, it sounds fun, do that!" Like the composers nowadays, they do the same. But that doesn't mean that you don't have to know... you have to know what the composer wrote, it's good to read manuscripts because of that.

CB: If a performer thinks that an aspect of a piece will be more satisfying by playing more free, can he or she do that? Are there any limits?

KK: Yes, because we have bad examples of this. Like... Let's say some musician who is not at all used to play modern music, the get the part... they see, you know, very, very kind of... how the notation is made is very modern and complex. The way it looks for the musician... [it] looks funny, he got to this festival and he has to play this chamber music piece... and they think: "I'm allowed to do funny things", and whatever... playing [a] John Cage piece, like a trombone piece, where the player is changing mutes all the time, different mutes, all the time, and playing not very much. A player who is not used to these aesthetics, they think: "Oh, I'm allowed to do funny things!" "You know, audience will love it because I'm so funny!" And they are far, too far from the limit, what they are allowed,

because they don't understand the style (aesthetics), the score, because they don't understand the style and the composer's aesthetics. But, to a certain limit, of course, the interpreter must be free, but I would say... Of course, you always have to look for a new angle, even for a very traditional piece, [a] very known piece, [a] classical piece. And some artists... they do it well if they really find a strong, even [a] new kind of vision for the piece, fresh. It's about... Well, Beethoven tempi, suddenly some things played articulated differently and they all are in [a] certain limit. And to make a good performance that's enough, it's already hard to walk to the stage to make [a] good performance... a normal, boring performance, it's already heavy, you don't have to rush... look [-ing] for crazy exhibitions of the piece.

CB: What was the nature of the commission of this piece?

KK: Commission: Finnish Radio Orchestra, BBC Symphony Orchestra (London), Porto (Casa de la Música), Philharmonic Radio France, I think so... am I right? Maybe not.

CB: Who was the first one?

KK: Finnish Radio, they had the world premiere, at the Finlandia Hall.

CB: When interpreting a piece of music, to what extent do you think it is important to be familiar with the compositional language or tradition of the composer in question?

KK: I think it's very important.

CB: Can you explain?

KK: When you only see in the part a slow vibrato marking, for example, to be very simple [with an] example, you know, immediately know what it means when you

have heard two or three of her pieces. If you never heard you cannot be absolutely sure, you can guess... maybe right, but you cannot be absolutely sure, things like this.

CB: The fact of knowing Ms Saariaho, do you think could have been a valuable reference in interpreting *D'OM LE VRAI SENS*?

KK: Yes, we spoke much about the piece.

CB: Did Ms Saariaho give you her opinion about your recording and live performances of *D'OM LE VRAI SENS*? Could you explain a little bit more? I specially would like to know more about the recording.

KK: Recording, I must say... We would have liked it to be [a] 5.1 recording, with the multi-speaker system, multi-track system, because of the basic idea of [a] moving soloist... but for the recording company it was not possible, at least I was said that. Then, the actual recording... before the recording we had many performances so the composer was not present in the recording but, after the first edit, that was sent to the composer and to me, she gave some ideas about mixing, how loud some things should be. About some things like [the] ending, and again the phrases in the beginning. I made different possibilities, different takes, longer, shorter, different playing with this short things you improvise [KK shows in his clarinet part] and she gave some comments about those. The length of the ending improvisation, also.

CB: In the performances of this *concerto*, do you think she expected you to contribute with your creativity?

KK: What do you mean creative?

CB: That you could be more personal with some passages or you could explore more the phrasing or dynamics or that you could put more of yourself in the piece.

KK: She said some, both: “you would do more here and also you would do less”, both. Specially, less, sometimes. In the loud parts, sometimes even louder, but in some loud parts, softer. And then some... She said something about my movements but I think she has more in her mind than she says. I think I would like to hypnotize her and hear the truth.

CB: Did you introduce any changes or variations from one performance to another? Would you say these changes were spontaneous or calculated?

KK: Yes, both, spontaneously yes, sometimes like you do in a piece of music when you have a performance going on, you do different things but here there is one element more, the moving. But also in playing, only in playing, to think [you] can change some things spontaneously. And also planning, because I always listen [to] my last performances, if possible, and then I find some weak points which sound weak for me and then I try to make them different.

CB: So, you calculate some...

KK: Yes.

CB: Where do you think this spontaneity comes from?

KK: It comes from the natural... like you do in any music, like you do... Carl Maria von Weber music in performance, spontaneously [you] do something different, it's not... different.

CB: Is it related to emotions? How you feel that day?

KK: Yeah, and how the hall thing is going because this orchestra sounds this and now in this performance we are having this tempo, and this orchestra sound, this hall sound here and this lightening, so... spontaneously, I feel... I have to stretch this, more, more stretch, this kind of thing, here.

CB: So, you react to this place and the acoustics.

KK: Yeah.

CB: Do you think the movements of this piece helped you to connect with the emotions of the piece as well, or your own emotions? Or the other way around, did you have to motivate yourself mentally so the emotions helped the movements?

KK: Yes, I do practice... always, when it comes... I do practice first the basic clarinet things and then I start to practice the role, and... it's always connected to playing. If I play this phrase [KK sings], like this... or if I play with movement, it will sound different, I have noticed [KK keeps singing], especially if I play for this person, the conductor, like for a person. It produces different kind of playing. Because, kind of... I tried to... In the best situation, I can forget the instrument. In my mind, I have the music of the solo part, you just go and sing this solo part and forget the instrument, the instrument is for movements, in the best situation, to get this mode on, this flow. So, it's kind of... I practice it, it must be planned because when I watch my first videos, when I did try the things what Peter Sellars told me, I thought: "Oh, so many bad looking things... I have to create this... I have to work on this a lot". Now, I think they are much better so strictly I plan things, and practice and rehearse. But also, in the piece, if the piece inspires me to do different things, it does... like any good piece.

Jörg Widmann – compositor y clarinetista

Lugar: Conservatorio de Música de Friburgo

Fecha: 15 de julio de 2014

Hora: inicio (16:31), finalización (17:50)

Entrevistador: Cristo Barrios

Transcripción y traducción (ing./esp.): Cristo Barrios

Transcripción

Cristo Barrios: Could you describe your creative process in *Fantasie for clarinet solo*? How did everything start?

Jörg Widmann: It was a long time ago. I was nineteen, twenty years old, so it's really a long time ago.

CB: Tell me anything you can remember about?

JW: I wanted to write a piece for my own instrument, I was just about to record a CD with the Russian pianist Anna Gourari where we played standard repertory like Brahms First Sonata, Schumann *Fantasy Pieces*, Poulenc Sonata, Stravinsky solo *Pieces*... the CD company said: "well, we still have some space for something, would you be interested in writing something?" As you might know, this is a similar story to the second movement of the Bartók *Contrasts*, which Bartók, Szigeti and Benny Goodman recorded. Originally, Bartók *Contrasts* was called *Rhapsody*, and it was in two movements, which today are first and third movements; so CBS, the recording company, told him: "well, there is still some space...". And he wrote the incredible second movement, almost schizophrenic between the clarinet plus [the] violin... [they] are like one instrument and then the piano is like another instrument which does not interlock with the others, at all. So, that was the occasion why I wrote it and I wanted to write a short piece which... about the things I was fascinated about the clarinet at that time... of my

age of 19 years, I wanted to write a clarinet piece about what I loved about the clarinet.

CB: Given that you are both a composer and a clarinettist, how the fact that you are an interpreter of the instrument of this composition affected or influenced you as a composer?

JW: It influences in all my writing. The fact that I physically play an instrument makes me very aware of [the] limits: woodwind, string players (bow limits), and I exceeded it, I go beyond it, but with the knowledge [of] where the limits are. Here I was young, as I said, so I did not reflect much about this, I just wrote it. Four years later, when I wrote my *Fünf Bruchstücke*, the next piece for clarinet and piano... In this case, it was totally different. At that age, I had many doubts, I was questioning myself if I, in the *Fantasie*, at that time, [I] only wrote what was good in the fingers, you know. I had the doubt that I had written some passages because of that, so that made me change my perception of [the] clarinet and my approach to the clarinet writing, totally! So, I tried to forget everything about the clarinet, I tried to forget everything I know about the piano (which is impossible, because I play everyday, both instruments). It was something impossible but it brought me to a moment of [a] different aesthetic, even, a different writing, [an] aesthetic writing. If I look at the *Fantasie* now I still love to play it, I still develop it and I play it differently in every concert, and as you see, you know, is the absence of bar lines, which is a striking thing. Therefore, when I work with young clarinettists on that, in master classes, I ask them very often how the piece is called, and they say: “*Fantasie*” and then I say: “yes! It’s not called *Étude*!” Because, you know, in the fast stuff, the tempting thing is to play... [JW sings rhythmical sounds], and it would be horrible. Even these rhythmical sections should be played with fantasy. And when I look back now, although I criticise myself so much four years after writing, by writing a different piece, which is the best form of criticising, I always think. Also, if you criticise someone else, try to answer in a piece, or by playing. I think that’s the best way, I personally think. But still, when I look back and I see it, it’s really the idea to have the clarinet as a

melody instrument, which is perceived as clarinet instrument, but to use it as a harmony instrument, which you see this right away in the first chord, which is a multiphonic, but used almost as a *cliché* of a multiphonic... because you have numerous pieces in the contemporary repertory which start... [JW sings imitating a multiphonic], it's a *cliché*!... in a way, so, I made fun of this *cliché* by using it. It's a dominant fifth chord... dominant seventh, sorry... so a very tonal chord... and the solution here, in the end, are [JW sings a melody]... is B flat major, so the beginning and the end, it's absolutely...

It's a tonal piece, it's a gesture, it's a modern piece, so... but that was exactly where I felt, I felt fascinated by the modern music but also by the traditional music, like Carl Maria von Weber, who I adore as a composer, as a clarinetist, as a human being. I think Carl Maria von Weber is a neglected composer, he is not seen as great as he is. This is also a declaration of love to his music and the Stravinsky *Pieces*, of course, but every modern solo piece in the clarinet repertory owes something to this incredibly beautiful work by Stravinsky, [these] incredibly clear and precise and masterly written *Pieces* by Stravinsky. But I still I hope that one can feel something very personal in this piece, which is the lust for virtuosity (in a good sense, I hope), not in a superficial or showing off [way] but very playful, it's like a *Commedia dell'arte* scene, I have the impression like different characters, one interrupting the other by saying: "oh, no, I see it different", and the other saying [JW sings a melody]... it's a dialog, at least [a] dialog! Maybe [a] "trialog", [a] "quadrupalog", whatever... for one player, playing harmonies, and even in the fast stuff, I think that these runs, for example in page four, second line, that harmony [JW points out a passage in the score], if I play [this] in a church or in a room with a lot of reverberance [meaning reverberation] it would sound like a chord, and that's what I think here [JW sings a melody], it's one chord... Or when you look at the transition, here... fourth line of the fourth page [JW points out a passage in the score], here is a dominant seventh chord with some different notes about F, G, A, and E is the next bottom note. So, still I love to play it but I see it as what it is, it's a fantasy so I play it differently each time.

CB: How composing this work for clarinet compares to composing for any other instrument?

JW: As I said, I know the clarinet quite well, so the temptation is that I do combinations which fit very well but at the latest, when it comes to the page... [JW searches in the score], I don't know this version so well because I play it from the manuscript... yes, this page, it's page six, it's incredibly difficult, it's really not easy, at all. I know the instrument, it's hard to judge, you know, for me it feels so natural... and you said you have to modify the questions to composer or clarinettist...

Look, in former times, 18th Century, still wide parts of the 19th Century; 17th Century for sure, it was natural, composers should play three instruments at least, it was natural. Instrumentalists should have basic knowledge of composition, of course, and I still think it still should be like that, I wonder why it is not. I feel very natural about it but it made me write for the clarinet in a totally different way in my orchestra music, for example, because of the doubts I told you about. I think it's a clarinet piece and a clarinet piece should be a clarinet piece and for oboe it should be an oboe piece and a violin is a violin piece... I hope it's a clarinet piece.

CB: How about between solo and a big piece, like for a full orchestra? How does it feel composing for the two combinations?

JW: In clarinet?

CB: No, for a solo instrument, solo pieces...

JW: Totally different.

CB: Can you explain? In which way?

JW: Every piece is different. If I write another solo piece like twenty years later after that, I wrote a new solo piece, *Drei Schattentänze* (*Three Shadow Dances*), for the Beijin competition, last year, that's my first solo clarinet piece since then. It's a totally different piece, hopefully. How do I write for orchestra? Different, I can only talk about an specific piece, which one? *Armonica*, maybe, I wrote it for the Vienna Philharmonic, so it has very much to do with their sound. Right now, I'm writing a piano *concerto* for the Berlin Philharmonic. The form has to do with German forms (whatever that is) or with the German sound of this orchestra, so... but in this piece, *Armonica*, for the Vienna Philharmonic, I did not only do things they like to do... I made them play behind the bridge, for example, with a hundred per cent pressure [JW imitates this effect] and they had to trill behind the bridge... but they did brilliantly. So, I know about the sound of them and I tried to write in my style for them but I wanted to challenge them to do something new. A solo piece it's always difficult because it's naked, in a way. Therefore, all my solo pieces, I would say, have to do with harmony, with creative harmony. In orchestra I have harmony, so many of my orchestral pieces deal with the idea of singing with one voice, so that would be...

CB: Is there any sense in which during the composition you could divorce or separate your being a composer from your being a clarinettist?

JW: As I said I cannot, even if I try, and I try hard!

CB: You said before that in your second piece for clarinet, *Fünf Bruchstücke*, it was totally different because you actually...

JW: Exactly, but I failed. You still can feel that it's written by a clarinettist.

CB: I read that you love composing for string instruments, especially violin. Do you have that problem in that case... being a clarinet player?

JW: You mean not knowing enough about string instruments?

CB: Maybe...

JW: No, I don't think so. On the contrary, I'm curious, always. But with the clarinet the same thing, *Three Schattentänze*, which I told you about, the new piece for clarinet, it sounds about my experiences with the clarinet, some things which I found, like trill combinations, which I found. I don't think that someone who writes exclusively at the table, composers, would write a piece like that, not a single bar of it! But it's the same like... if you look in the Holliger oboe pieces, they are very clear! He is an oboist... but we have to love every instrument and we have to have a distance to every instrument, and for my instrument, of course, it's particularly difficult for me. But if you look at the orchestra parts...

Sometimes orchestra players get nervous when there is a new piece of mine, they are the first to go to the orchestra library, because they think: "it's incredibly hard for the fingers, digitally". And for a time... as a reaction to the *Fantasie* in the years, I would say like 2001 to 2008, or something, it was only sustained notes, the essence of the clarinet sound, or even [JW reproduces a noise with air]... only air sounds, very reduced, as a reaction to that. But, of course, it's my responsibility and I cannot do [it] differently. I write a note for the clarinet and, of course, I finger it and I play it, how do you say... in my illusion, in my head, I play it, of course.

CB: Were the situations where you wrote down or sketched out something (as a composer) and then you realized that it should be modified (because it wasn't playable, or could be articulated better, and so on)? You wrote something and then tried...?

JW: Of course, that's what composing means. Even Mozart, we have the *cliché* of "he just wrote it down"; it was not like that. There are many studies of canons. I'm sure he did not write [like that] in the Jupiter Symphony, [do] you know the great fugue in the end? He did not write just like that. Of course, you have sketches, you try, you fail; you try again, you fail better (was it Becket or is it Joyce, I think is Becket). I remember, when I wrote the *Fantasie*, I wrote many of these [JW

sings fast arpeggios], of the... chord structures, which I did not use in the end. It's just twenty per cent of it I only use. There were also some *staccato* passages [JW sings a passage in *staccato*]. So, composing, in a literal sense, putting together two things, the more you get into the piece the more natural it becomes. Here, from beginning on... One voice interrupts the other, you know [JW sings a passage of *Fantasie*]... different thing... [JW keeps singing]... next person on stage [JW keeps singing]... already this... The structure is very clear and then I was working with that; and there were quite many sketches, I remember.

CB: Do you remember moments where you actually did the other way around, like playing something, I don't know, maybe like an improvisation?

JW: Here I improvise a lot.

CB: Was that the beginning of that sketch, maybe?

JW: Yes, always. That's how I started composing. I was improvising at home, clarinet, and I wanted to remember a very nice place I improvised yesterday and I could not remember, so I felt the need to be able to write it down, that's why I started composing and in this piece in particular. You know, in opera, in orchestra pieces, you cannot improvise and then write everything down, but...

CB: So, the process is actually different?

JW: What? In a solo piece?

CB: Well, in a piece written for your instrument and for a big symphony or, I don't know, a violin player... because you actually can play...

JW: Yes, but with the other instruments I try a lot on the piano. But you are right, in this piece I improvise...

CB: Try colours...

JW: That's true. Therefore, I hope I created some special colours, tones...

CB: Do you think that there is a difference between your personality as a composer and your personality as a player (character, psychology, emotions, etc.)?

JW: I cannot separate from each other. Of course, when I play the Mozart *Clarinet Concerto* for half a hour on stage, I'm a clarinettist. When I write an opera, I'm two years at home, [I] write seven hundred pages... and it's a different form of adrenaline, totally different. But my knowledge of composition helps me, I hope, a lot, in working on the Mozart *Clarinet Concerto* but I don't open the score of the Mozart *Concerto* and say: "well, today I look at it as a composer and tomorrow I play it as a clarinettist", it's one! Although things are different but I cannot say at twelve o'clock... it's all in one person...

CB: Do you think your personality as a clarinettist influenced this piece? Are you in here [CB points out in the score]?

JW: I think so, yes. The funny thing is that, as I said, to put it very simple, I love runs [of] virtuosity, surprise, contrasts... that's all in that piece. The interesting thing, for me, when composers wrote for me as a clarinettist, what [they] heard in me was the singing, you can see it in the titles. Holliger, he wrote *Rechant* for me, singing is in the title. Aribert Reimann wrote a clarinet *concerto* for me, which is called *Cantus* and Wolfgang Rihm wrote his clarinet *concerto* for me, *Über die Linie II*, so *linie*, line, melody... forty minutes of uninterrupted melody. So, that's interesting for me, what they see in me is the "*melos*", melody. What I saw in my personality at that time, obviously, at the age of nineteen... I hope I'm the same person still but I hope I'm a different person at the same time, you know. At that time, that was fascinating for me. Much later, it was the single sound, one high violin sound, just one note. That became fascinating to me much later... but still... My star sign is Gemini so I know the two extremes, that's definitively one

aspect of my personality which this group of pieces deal with that kind of virtuosity, specially, the most extreme is my *Trumpet Concerto, Ad Absurdum*, which is the whole piece [JW sings demi-semiquavers in *staccato*]... only sixteenth notes, the whole piece. Then, there are pieces very quite, more silence, than actual notes or only chords in orchestra.

CB: How is that? What depends on that you compose this or like that?

JW: Because I don't want to bore myself. I do something, I do it in an extreme way. A piece like *Ad Absurdum*... you can write only once... there are pieces of mine that deal only with... kind of noises, like *Implosion* for orchestra, there is the octet (in the Schubert octet version) which is tonal music. I hope every piece in itself is consistent but I need the contrast, when I've done something I have to do something else, that's why. I think this is the death of the artist, if you find something and you do it again five hundred times, that's the death.

CB: How was your rehearsal process for *Fantasie*?

JW: I think it was short because I was pretty late with the piece.

CB: But can you remember anything at all?

JW: I remember it was difficult to play the whole thing; it was quite easy to play the little segments but not to get a real form, a real structure, not destroying the big line. You have constantly to destroy the line, that's what I ask for in this piece, but at the same time there are six minutes of... one thing. It's difficult in many ways but, on the other hand... Pretty soon I remembered it was joy, it was a challenge to play it faster and faster, more freedom and more freedom... asking about the freedom... I mean, the first indication in this is piece, as I said, is "no bar lines", so that should be the first indication for every player: "do something with it". Free "rhapsodically", it's there! It says... So when this section comes back again [JW points out in the score] in the page seven (*come prima*), you know, it should

sound different! These lines are played often so boring, many times, even great players! They play [them] the same way, it's boring [JW sings a passage of *Fantasie*], when it comes in page four and when it comes the last time. Therefore, I try to indicate this with words but it's always the question of how much information should I give to the performer, when is it too much? Here, I edit some information for the printed version as an experience from my playing on stage. I found out that I did a kind of *accelerando* on the last page, so I wrote it... for future performers that they don't have to go again through what I had to go through, so that's already the result, and... In the end, they should be free with it! You know, I hear quite a lot the piece in competitions and, you know, people come to me and play it for me. I'm very happy about when I hear individual personalities, even when they do different tempi from what I imagined; if it's convincing and if it's really something personal and I see that it's convincing in that way, I will tell that person: "well, I see it differently but it was so convincing that I actually don't want to teach you".

CB: How is this rehearsal process different from this piece, which is yours, from others?

JW: Here, I have to contradict myself a little bit in what I said before. Then, I'm [a] performer, in that way, so... which means... when I rehearse with orchestra, my clarinet *concerto*, *Elegie*, the clarinet *concerto Echo-fragmente*, or when I rehearse my octet or my quintet with colleagues, I'm [a] performer. In some places I would say: "this is a little bit slow" or something, but when I sit there I play the clarinet.

CB: I'm more thinking about you as a composer...

JW: I think about the piece, like in every piece.

CB: Like a performer would do, actually?

JW: When I play Schumann *Fantasiestücke*, I have to play with fantasy, I have to read the text, it sounds very technical what I say now, but I have to read the text, there is some information... he has articulation... and I have to translate it into what I want to do with it but in his spirit, but I play it, but in his spirit, hopefully. Here the same, I have some information, the text and I have the main indication, which is fantasy. So, when I started and I've played it one evening, I would be happy if I play it differently the next evening; but the same with the Mozart *Clarinet Concerto*... with bar lines!

CB: That's probably a performer's way of thinking...

JW: Yes, but a risky performer, not safe. There are save performers, great ones! Famous ones which I admire for their skills in their playing but I'm a different type of player, I love the risk. Sometimes, I force it really to a limit. Now, I practice... I played two days in Montpellier, in France, Pierre Boulez's *Dialogue de l'ombre double*. We are very different but we have in common the love for fast textures which go beyond the limit. And there are some phrases that are much harder than my *Fantasie* and there is a certain kick I get from the *veloce tempo*. Also, a kick I get from playing incredibly slow, or something... not only that, *mf* can be nice too, but you know what I mean, it's a certain kick I get and I search for the kick. So, very risky, sometimes it does not work as I wanted to be but I would be very sad if I sound very boring and it works, I rather like to take the risk and maybe there are five notes [that] are not there... better if they are there, but the more important... the character and the spirit of it and performer when I play!

CB: After preparing the piece as a performer, did you introduce any changes as a composer?

JW: Yes, in this piece the written version was an approximation, anyway, no bar lines. I still have the manuscript and I still play from it, a four pages manuscript. As I said, on stage, as a performer, you are free with it, you do something different. If I would hear, which I would refuse to hear, the old recording of it, I would probably

hate it, it would be very slow, I think, and maybe too even; all the things I criticise about. But maybe in five years, it's different, which does not mean I'm saying something stupid, maybe today, maybe it's also stupid, but... it might be right for that moment as [a] performer but I hope to give, when I give a class, to give them the encouragement, playing the text but doing something with it, and being free with it, like in every repertory. If you hear, there are correct students playing the right notes... well, it's nice, but now do the next step!

CB: You are talking about you playing this piece and introducing changes, have you calculated some of them or were all spontaneous?

JW: It depends. If you calculate it you would do it right away. I'll give you an example: I wrote an orchestral piece many years ago, *Lichtstudien*, for the Bamberg Symphony Orchestra, a wonderful orchestra that preserves the very dark German sound, very dark. So, I wrote a sound which I imagined to be very bright, light, *crescendo* from nothing. So, they started, first rehearsal, they started it and it sounded totally different, it was a shock! It sounded very dark but much more beautiful than what I imagined, differently beautiful! That moment, that shock, made me write six *Lichtstudien*, because I could see that was just the beginning... or with string quartet... or my *Fieberphantasie* for clarinet, string quartet and piano; I played it many times and after playing it for many years there was one performance with the Arditti Quartet where I said: "that's it, now I know the perfect dynamic for each instrument at every place, the articulation... and I was sick of telling people at rehearsals: "well, it says *piano* but play *forte*". So, I did, for the printed [version], I did my final version and I think, through my experience on stage, that's really the final version.

Someone like Ligeti always said: "how can I judge my piece, even I don't know if it's good, bad or anything in between until I hear it". He made changes, afterwards, of course. I recently worked with Daniel Barenboim on my piece. We changed some metronome markings and he was right. He told me the same thing about Pierre Boulez, they changed massively. Pierre Boulez is not a precise composer? No, he is very precise, but he is human! Our fast tempi, when I sing,

for example, *Ad Absurdum*, I wrote 144 [JW sings demi-semiquavers in *staccato*], that sounds just right when I sing it... if an orchestra plays that tempo you don't understand a note. With an orchestra if you do [JW sings the same demi-semiquavers but slower]... it will sound very, very, very fast. So, should I change my marking? It's always the question... so it's a challenge for the performer, and he knows as fast as possible, if I change downwards, maybe there will be another 20 per cent down, it's always the question.

We (composers) would love to know right away when we write, and I try to be as precise, and every piece, even more precise, I try to imagine even more precisely, and I think I'm actually more precise each piece, but there are always places where I was wrong, where I had to change the dynamic afterwards, I think it's natural and that's how [the] music was done, always, it's nothing particular in modern music. Mozart would write an aria, the singer would complain: "I don't have the high C, transpose the aria", and then he would transpose it. During the transposing process it would be so boring for him just to transpose it. He might have changed something! Or he heard it... the middle voices at *Don Giovanni* not loud enough, he might have changed, as [a] performer. Or if you look at Mahler scores, how many indications there are, how Mahler wanted to be, especially in the Mahler scores, you see... he was so practical. What a typical performer indication, *Nicht schleppen*, "not dragging", don't drag. It's typical, he knows, he was a conductor! He knew that [it] could be a place where everybody could be, kind of, lazy, so he wrote *Nicht schleppen*. I like this practical aspect.

CB: To what extent do you think the composer's intentions (in relation to the performer's freedom) should be respected?

JW: Of course they should be respected but how do you respect them best? There is a text, should you perform the letter of the text or the spirit of the text? Both, but what is it? If in certain pieces it says one tempo and you play in one tempo it would be wrong actually, there is one sentence by Beethoven where that says: "already at the third bar the tempo is different". Some composers we are astonished by the metronome markings... and there are totally different traditions.

Are we not taking one composer seriously if we take the tradition seriously or is it the other way around... when Mahler told his orchestra in Vienna?: “What you call your tradition I call it your... it’s not precise”. Hard to say, I can only answer every evening differently as a performer. I think and I hope... To me, the text, the composer, is everything, you know. When I play a piece, I should know something about the time, about how it was done, but we don’t know, there are many times... no documents, but I should be aware of the documents. In the end, even if I know every document, I might play different the next evening because in a different hall, it’s different, [a] very dry hall, I will play in a different tempo, maybe, spontaneously or knowingly. So, what is respecting the composer? What is it? I think every performer would say: “of course, I respect the composer”. Sometimes, I would not agree or they would not agree with me, I don’t know but we all try that but, what is it?! There are many who say: “it says *forte* in the Schumann *Marchenbilder*... [The] last movement in the piano, so we play *forte*”, it’s true... if you play *forte*, you destroy the piece. You have to find the solution to play a Schumann *forte* there, the idea of a Schumann *forte*.

In this room, we rehearsed with Dénes Várjon, the Hungarian pianist, and with Tabea Zimmerman, the wonderful violist. We rehearsed this movement and we experimented so much, we were asking questions to the text by experimenting, I think that’s taking the text seriously.

CB: Are the intentions of the composers always in the text?

JW: Can you put everything in the text? There were many times where the composer would give a skeleton because he knew the performer does this and this with it. What I mean, we have to know about the times [when] they improvise about it... when the improvisation becomes too much. In the 19th Century we have the phenomenon that composers started complaining that the opera singers did too much. After a cadenza, people would clap, and things like that! Which today it’s absurd, but in opera, after *Vincero* [JW sings Puccini’s aria], of course, what a moment! It deals with the idea of opera tradition. It’s very hard to answer a question in theory, it would be very easy to say: “well, the composer wrote a

piece, all his intentions are there, therefore we know how to perform it”. Then, music would be a very easy thing, I think it’s complex and we have to be serious about it but we can only answer... In five years, I will answer differently. As I said, in my *Fantasie*, in the Schumann... hopefully we grow, hopefully we change. I always believed in artists like Miles Davies, or Stravinsky, or Picasso, who changed, when they found something. When people thought: “now Picasso is in his blue period”, then he was already somewhere else! Or Stravinsky, then came this era, the neo-classical. Then, in the end of his life, he wrote twelve-tone music... was he not taking himself seriously by doing that? Was he opportunistic? No, he was very faithful to himself, to his credo as an artist. We are more faithful to ourselves and to our ideas when we... stopping is the death of the artists, I believe. Therefore, I always envy people who say: “that’s the truth in music! Mozart *Clarinet Concerto* is supposed to be played like that and everything else is wrong!” Well, lucky them, it must be an easy but boring life. I prefer to question, always, yeah! Is there a right interpretation? There are some moments of some pieces where you think: “Well, it cannot be done better!” There are some of them. Karl Kleiber, Beethoven Seventh, Vienna Philharmonic, you have the impression this piece will never be played... is it really the piece? I think so, the last movement is really fast, many people say it’s too fast... it feels right for me... today! You know what I mean. I’m exaggerating! If you read it, you might get the impression: “well, he is just...”. I’m serious about it. The simple answer, [the] satisfying answer for you would be: “yes, there is a text and the performer plays it”. And he plays it right because the performer... you can do everything right and still do it wrong...

CB: What artistic value do you give to a freer or more open interpretation, less tied to the composer, score and context?

JW: You mean what I think about a more free interpretation?

CB: Even if you, as a performer, know that the composer probably doesn't want what you are thinking and you actually do it because you think it's better for the piece, or for the performance, would you do that?

JW: I know both extremes, [both] types of composer. I worked with somebody like Kurtág, who would say: "it should be played like that". I promise, if you meet him again two years later he would tell you the opposite but with the same conviction, and... very convincing each time. Somebody like Wolfgang Rihm, he writes his pieces and then he says: "well, it's yours, I give you some advice but now it's yours". As a composer, I act somewhere in between, I can be very pedantic and work crazy, especially with ensembles who are great anyway; then it's really a great pleasure, to challenge, even more. When a young string quartet would come to me to play my *Hunt Quartet*, [my] third quartet, in a completely different tempo than I imagined, and it's very free and plays very much rubato, which is not a good idea for this piece, and they play it very convincingly, and you can feel they love it that way and you would destroy their joy by telling them: "play it double as fast and very strict"; then, I would encourage them to play it that way and I tell them how I conceived it. But I would be happy if they play it their version in a very convincing way. And, as a performer, I'm very happy if the composer is clear about what he wants, I like it very much, when somebody knows exactly what he wants, he gives me some hints. The really great composers, then, in the end, are happy if I believe in it [and if] I bring it into my interpretation but still make it my own.

CB: So, you consider the performers creativity is important...

JW: Yes, I think without that, the major works would not have happened, without a performers' creativity... just imagine, would Brahms write the *Violin Concerto* without Joachim? No. Schumann, it came from an improvisation, the third movement at the piano, at home. Mozart [JW sings "The Vengeance of Hell" (*The Magic Flute*)]. I'm sure, next door, a singer was experimenting, an exercise, singing even higher than the exercise [JW keeps singing upward and downward

arpeggios]. I'm sure Mozart tried something like that and made an aria out of it. So, it comes from the performers, first of all, then we react as composers... and the other way around! Wolfgang Rhim wrote ten or eleven pieces for me. So, I can tell you how well he listened to my way of playing in the performances, in what he wrote afterwards. I could feel it very well. I'm sure it was like that at all times, there should be not so much separation. I worked a lot with Boulez on the *Dialogue de l'ombre double*, for example, many times (three/four times over the years). I learnt a lot, he was very clear about it but, at the same time, he could see that every performer and every performance is different. With him, you might think: "he is very strict", that's how he is supposed to be, but he loves the limit, he goes to the limit. Which means... and he writes the amplitude of the rubato, very big, he writes. With Boulez, you think: "the *cliché*...". [JW sings a passage of *Dialogue de l'ombre double*]. It's not true. A very musical way... maybe he writes with a very precise notation, what you would do as a performer, anyway. Therefore, I would say sometimes... it's a difficult question for you as a composer, what exactly to write. When I was young, I did not write many articulations, dynamics, etc. Today, maybe, I write maybe a little bit too much, I don't know, because I want the performer really to know what I mean. In the end, I think we should be as precise as possible, as composers, and we should believe very much, as performers, what the composer writes, even if we have a problem with it, I should deal with it, and I should find a translation, it's always a translation process, never say: "*forte* is *forte*", what is *forte*? It can be this... in relation to a *fortissimo* is less, there is not the absolute truth. We aim for the absolute truth, in very rare performances, in our lives, we reach it, and sometimes we think: "oh, that was it!" Then, five years later you hear a recording of it and you think: "yes, nice, but not so special", because you are somewhere else. Five years later I know the Mozart *Clarinet Concerto* better, hopefully, than five years before.

CB: You were saying a word before about Boulez, a limit, where is the limit in performance?

JW: There are limits in speed, velocity, breathing....

CB: Is that all in the score? Where are written all those limits? Is it because we know the tradition?

JW: What do you mean? Who puts the limits? There are natural limits. A hundred meter sprint, it was very fast at the time when they were running it in 12 seconds, then 11, then 10, now they are 9, 8... I think not yet. There will be a limit. The human being will not run 100 meters in 1 second! You know, very simply. It's like, a certain speed. You cannot play faster... I think there is a new pianist that plays the *Bumble Bee*, the Korsakov, faster than anybody else... you know, who cares, but these limits in a good sense, in a good virtuoso piece can be very interesting, that's limits. As a composer, I can ask the performer to go to a limit. Brahms' *Second Piano Concerto*... every pianist, it's a limit, mental, achievement, and physical, there are limits, but we are there to go beyond [the] limits.

CB: How about the limits for a performer in creativity?

JW: Oh, you mean these limits. Of course, I hear many times in concerts (my students sometimes) when I give a class, where I would say: "it's tasteless". Mozart second movement of the Clarinet Quintet: "just play it simple, not playing Tchaikovsky with it". Somebody else will find it incredibly beautiful, maybe. It's a personal thing, it's taste, it's hard to talk about taste. I find sometimes, you know, in [a] certain violin school, when it comes to Bach... vibrato... big vibrato or in certain kind of singing... I can't stand it, it makes me crazy, it makes me feel leaving the room, I find it tasteless; too much rubato, [it] can be awful! On the other hand, in Italian opera, if you don't sing rubato, it's wrong! It's very hard to say!

CB: You are talking about general rules, that there are limits in the general rules of a tradition or a certain composer, or a period...

JW: Who says the rules? Which police says: “well, until here and then is pop”. You know, I have sometimes, in our classical life, it’s so ridiculous, you know, on the CD covers, in commerce, making money pop, it feels very funny to me but the majority obviously thinks: “oh, that’s classical music”. When half naked violinists play rock... whatever. They think: “oh, that’s classical music”. Because they play [JW sings a melody of Vivaldi’s *The Four Seasons*]. And for me it’s tasteless and I cannot... but, who judges? I think musicians have some knowledge of the tradition which does not make us agree on each other’s interpretations, which is good, which is also nice, it’s diversity! Therefore, I criticise somebody who says: “this is right, this is wrong”. Lucky him. Who am I to judge, really, but of course, inside, I feel very clearly, especially in Mozart or Bach, you cannot lie, there is the truth. So, if someone plays [JW sings a melody imitating a big rubato]. Fine for him if he enjoys it... it will cause the opposite in me. But to play it that simple, to take the courage, it needs experience, it needs courage. You have to be very free to be strict and you have to be very strict to be free, it’s a dialectical thing, no simple answers in this field.

CB: Do you think performers are creators?

JW: Yes, we should be, otherwise it’s just somebody, you know... the news, in the TV, the ones who reads it.

CB: It’s been already ten interviews and only two of you have said something like that, the other eight were a bit puzzled, they didn’t want to answer clearly.

JW: Maybe they are scared of the reaction. It’s very risky what I say, because the reaction could be: “well, he should just play the piece, he should not create it”. We are creators, of course, why do we do what we do? Do we go to schools, Frieberg Musik School, did I studied at the Juilliard School in New York to play the correct text and that’s it? Why do I make music? Music is much more! I’m the one who takes the text very seriously, texts, every day I write music, every day I play music, I open a new score, I open a classical score; of course I try to obey to

the spirit and the letter of the score, of course, what else, that's my job! But it's not enough! Of course, I have to create!

Claudio Abbado, was he praised for being very precise in his Beethoven interpretation? No! They said they were incredible moments you would not forget in life, yes, that's why we make music! Take a movement of [the] Mozart *Clarinet Concerto*, when we, as performers, don't create a moment of timeless beauty, we have failed. We should go home and we should feel very embarrassed, very bad, that with this great music we have not played the score. If you play the Mozart score... it would be much easier to answer like: "well, first I play in A and then in E, it's *legato* and the second time I play *pianissimo*". *Pianissimo* can be very boring or can be existential; music is an existential experience, that's why we do it. Why do we have theatre, music...? Of course, that's the other side, especially in theatre, especially in Germany... people go very far away from what the other wrote and I'm criticising that sometimes, in the same strict way, as I criticise the uninspired version, what I talk about is inspiration. I read the text. You know, sometimes I'm sitting in my room, I just played with András Schiff the Bartók's *Contrasts*, and in the second half, he played the Brahms First Sonata and the *Diabelli* variations by Beethoven. He knows this piece from heart, he played it a million times... he was sitting very humbly, with the hand written Beethoven's score, five minutes before he played, you know. Of course, he... it's hard to talk about myself there, it's easier for me to take somebody I really love and admire his playing... He is so serious, he played the text, more than most other performers, but in that moment it should be more... it's this plus inspiration of the moment, that's why we do it. If the inspiration of that moment is not there, we should better not make music, it's radical but as simple as that.

CB: Could you go against the composer?

JW: How could I go against the composer? As I say, I gave already some examples, when you play a kind of Tchaikovsky vibrato in Mozart, then you go against the composer, very clearly. There are certain stylistic things, certain rules... Of course, there are many ways. When I teach my students I try to use all these

things... they should not go beyond them, but maybe I'm wrong, somebody thinks: "well, if you don't play this and this here...". One can argue about everything. One can go against the composer, it feels... very rarely happened to me that I felt I was missing the point, totally. Then, I try to be more precise in what I write. Still, a performer can miss the inspiration or philosophical point, even if he plays the notes. We can go against the composer but we can do damage the composer, we can destroy something... I feel sometimes like... that when I play mistakes or when I'm not good, it happens. I feel like very dirty, like you have to take a shower. It sounds stupid, maybe, but I have so much respect for what they write and equally scared, eager to start with a modern piece or with a classical piece. I have respect for that, of course, but I want to be inspired. You cannot say: "today I'm inspired", that makes it interesting, it's not something you can switch on or switch off, we can hope for it. That does not astonish me, what you tell me that, probably most of the others answer: "yes, we obey the text and we are not creators". I think we should be creators, that's performance, in that sense, to be very, very precise with every indication we get... and then we go on stage.

CB: The other one was Michel Portal.

JW: He would play jazz, very clear. I just conducted with my Irish Chamber Orchestra, the Mozart Jupiter Symphony. In the last movement he writes *Allegro molto* and *a la breve*, which is very fast! We did it very fast. It might be too fast for what people know this symphony like, and what the tradition is. Maybe, at the end of the day, I don't say I do it right, but I obeyed even more what he writes, even more, with all the difficulties, all the risk which it means. For the first violins, almost impossible to play, maybe there is an accident here, a little one, but the character is there [JW sings a melody of the symphony], especially this exuberant joy, the spirit of the last movement. If I would have played it like... [JW sings the same melody but slower], many performances, many recordings are like that. I would feel it's not *a la breve* and it's not *Molto Allegro*. I told my orchestra: "I

know it's very difficult and it's very challenging for everyone of you but let's go for it, let's try!"

CB: Do you think that you have more authority than other interpreters regarding the interpretation of *Fantasie* for clarinet solo?

JW: I don't know, I never think like that, I'm not a human being who thinks: "I have more authority than others". I'm so grateful and so happy that this piece is played so much, really, around the world. Some [of] my pieces get only one performance. I could not plan it but, even young clarinetists, come to me and say: "The fast bits I cannot play it but the beginning I want to play for you". I'm just grateful and I'm happy to give some ideas, encouragement, advice. Sometimes people come to me and say: "you say this and this [it] but doesn't say in the score". Then it becomes very interesting! Then, I try to tell them, in the same spirit of what I tell you now: "be free with it!" I'm sure, when we were with composers, and how happy they are to change immediately something if you go to them and say: "Look here...". To Wolfgang Rhim, I said: "Look, if you want me, after 40 minutes of playing without any interruption, if you want me to play the last page with, somehow, a beautiful sound (it ends in C major), give me at least two bars rest". I worked for months until I went to him and said: "Please, give it to the first solo cello...". Even for the structure of the piece. It's great, there is this little rest and then comes the last page, it's wonderful. Or with some other composers, you know, with Kurtág. There is this famous place in *Homage a Robert Schumann*... if we believe in the text, if the theses would be right, so there is the text, play that. There is one place [JW sings a passage of this piece]. If you play like that till the end he would scream. One bar before: "*doppio tempo, doppio tempo!*" Because, one day, he wanted this place to be *doppio tempo*. If you have the old edition, it does not say. So, are you going against the intentions of the composer? If you play it that or the other way? The composer changed himself. I'm sure when Beethoven heard his string quartets he might still change some things.

CB: But it is the composer who changes... who introduces the changes.

JW: In the best case. The natural way is that the performer says: “it’s unplayable”. You know, Tchaikovsky’s *Violin Concerto* was considered to be unplayable. Today, in [the] first semester, everybody... My *Ad Absurdum*, I wrote, I don’t want to compare with Tchaikovsky but, the idea... When I wrote it, Nakariakov, he said: “come on, you are crazy. Nobody can play it”. He said: “let’s postpone the premiere”. We made many changes, we changed many things. He gave a brilliant performance after three years and now he plays it all over the World. He changed the trumpet playing by that. I hope, even in thirty years, people will write different for the trumpet because we challenged each other, he said it’s impossible. We are very lucky that Anton Stadler did not tell Mozart: “it’s impossible, the clarinet is not chromatic yet, don’t write the clarinet *concerto*”. As a performer, it’s my task to make it possible. And I will, and... the worst case once, I practice more than a year on a solo piece which was incredibly difficult, then I went to the composer and said: “I play your rhythms or the pitches” [JW sings a passage of that piece], but I tried and, in that case, I even quite... when I was practicing, because it’s my job, it’s performance. In the end, you know what this composer said to me?: “Well, I think this place should be very romantic, I could have notated it in a very free version”. And I said: “And you made me practice this for one year? Then, write it free, you know?” It would’ve been better, and that was the idea. Then he would write me a sentence saying: “I don’t know”, so... I know it from both sides, I try to be very strict with everything a composer writes; that’s why things like that happen, after practicing a year, I started crying because I cannot do it, sorry to say, but if I cannot do it after a year it means something. Maybe that something is wrong, as you see, my *ethos*, I try and I always think it’s me, I should be better. So, I obey very much to the text.

CB: Do you think the creative process of the performer could be even detached from the composer and the piece?

JW: For example, when I wrote my *Violin Concerto*, Christian Tetzlaff played it so beautifully, he will get the text, he will come to me and simply by his playing he will offer... here more *sul tasto*, here different... a colour. Maybe, then, I can add

it to the score, what would happen if there would be a performer who is not a creator? Oh, it would be horrible... Just imagine! If he just plays... [JW sings a passage of this piece], he can still say: “I’m playing what it’s written there, I play B...”. You have to be creative with vibrato, of course! With colours! Clarinet, if I don’t vary the air in Mozart, in Weber, in Schumann, in Debussy, in Stravinsky, in my music, in Boulez, in Messiaen, if I don’t vary with the colours, if I don’t think, if I should play a second movement with a different colour, then I’m stupid, I should be not allowed... not only to go on stage but to enter the second practice day, that’s the first think you think about, it is colour, it’s this colour written there? Yes and no; he does not write dark, bright, medium, whatever... orange. That’s what I mean by the translating process, we have to translate. Which colour does this? And there is one chord change that I want to bring out, at Weber *Rondo*, I play very free, the second movement. I’m allergic when, in some other places, where people play very free. It has to do with harmony, I have to know exactly the harmony. I get furious with my students if I ask what harmony is there, which instrument are you playing this phrase [with] in the third movement of Mozart *Clarinet Concerto*; and they say: “I don’t know”, then I say: “I can hear you don’t know”. That is not taking the score seriously but it’s also not a creative process. I’m sorry to say, but when I open a score the creative process starts. I had the privilege to see the Beethoven *Diabelli* variations at the Beethoven house, in a private... you know, I could see it for an hour. It’s very clear! In one line he writes only one chord [JW sings a passage of the piece], it says something about the performance. Your creative process as a performer starts. Because when you play in proportion, structure, you cannot separate it from each other, inspiration and structure, and your head, heart, and the arms, my lungs... when I play the clarinet from the fingers. It’s all one. We should be strict about the text by re-creating, yes, creating, yes, absolutely.

Anexo D – Grabaciones

- DAMIENS, Alain. Compañía discográfica: Adda Records. ADDA-581066. Publicado en 1988. El disco incluye *Tres Piezas* para clarinete solo de Stravinsky, *Domaines* para clarinete solo de Boulez, *Sonata* para clarinete solo de Denisov, *In Freundshaft* para clarinete solo de Stockhausen, *Clair* para clarinete solo de Donatoni, *Sequenza IX* de Berio y *Lied* de Berio. Disco compacto.
- MEYER, Paul. *The Contemporary Clarinet*. Compañía discográfica: Denon Records. DEN-78917. Publicado en 1993. El disco incluye *Tres Piezas* para clarinete solo de Stravinsky, *Lied* de Berio, *Sequenza IX* de Berio, *In Freundshaft* para clarinete solo de Stockhausen, *Ascèses* para clarinete solo de Jolivet y *Domaines* para clarinete solo de Boulez. Disco compacto.
- PORTAL, Michel y Musique Vivante, dirigido por Diego Masson. Compañía discográfica: Harmonia Mundi. HMA-55930, HM 930. Publicado en 1971. El disco incluye *Domaines* para clarinete y conjuntos instrumentales. Disco de 33½ revoluciones por minuto.
- STOLTZMAN, Richard y la Orquesta Filarmónica de Helsinki, dirigida por Leif Segerstam. Compañía discográfica: Ondine Records. ODE-1041-2. Publicado en 2005. El disco incluye *Garden of Spaces*, *Concierto* para clarinete y *Canctus Arcticus* de Rautavaara. Disco compacto.
- BRUNNER, Eduard. Compañía discográfica: ECM Records GmbH. ECM-1599 (453 257-2). Publicado en 1995. El disco incluye *Piri* de Yun, *Tres Piezas* para clarinete solo de Stravinsky, *Pieza* (dedicada a Pablo Picasso) de Stravinsky, *Domaines* para clarinete solo de Boulez, *In Freundshaft* para clarinete solo de Stockhausen, *Preghieria per un'ombra* de Scelsi y *Dal niente* de Lachenmann. Disco compacto.

- KRIKKU, Kari y la Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa dirigida por Sakari Oramo. Compañía discográfica: Ondine Records. ODE-1173-2. Publicado en 2011. El disco incluye *D'OM LE VRAI SENS*, *Laterna Magica* y *Leino Songs* de Saariaho. Disco compacto.
- WIDMANN, Jörg y GOURARI, Anna (piano). Compañía discográfica: Obligat. 01220. Publicado en 1997. El disco incluye Sonata para clarinete y piano op. 120 no. 1 de Brahms, Suite op. 26 para piano de Hindemith, Sonata para clarinete y piano de Poulenc, *Piezas de Fantasía* op. 73 de Schumann, *Tres Piezas* para clarinete solo de Stravinsky y *Fantasie* para clarinete solo de Widmann.